الجزء الثاني

دَوْرَة

شوقي ولامارتين

الندوة الأدبية

الأبحاث والمناقشات



دَوْرَة شوقي ولامارتين

الندوة الأدبية الأبحاث والمناقشات

الجزء الثاني

الناشر

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الكويت 2008

دورة

«شوقي ولامارتين»

الندوة الأدبية

الأبحاث والمناقشات

الجزء الثاني

الكتّاب

د. بطرس حلاق — د. قدرية عوض

د. بيير برونيل — د. ليلي أنشار شندروف

د. خليل الموسى — د. محمد الحداد

د. صالح جواد الطعمة — د. محمود الربيعي

د. علي كورخان — د. مصباح الصمد

د. فلوريال سانغوستان — د. موريل لوابر

د. فوزي عيسى — د. نجمة إدريس

د. نفيسة شاش

الكويت

2008

راجعه وأعدّه للطباعة

عبدالعزيز محمد جمعة

محمود البجالي

الصــف والتنــفيــذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

تصميــم الغـــــلاف

محـمـد عبدالوهاب

فهرسة مكتبة الكويت الوطنية أثناء النشر

206 . 301 دورة شوقي ولامارتين: ندوة الثقافة وحوار الحضارات../ مجموعة من الباحثين. –
ط1. – الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2008
ج1 (706ص)؛ 24 سم.
ردمك: 0 – 51 – 72 – 99906 – 978
1 – الثقافة العربية. 2 – الحضارة العربية. 3 – العلاقات الثقافية
4 – حوار الحضارات أ– مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. الكويت (ناشر)

رقم الإيداع : **Depository Number: 2008 / 142**
ردمـــــــك: **ISBN : 978 - 99906 -72 - 51 - 0**

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 2430514 **فاكس:** 2455039 (00965)

الجلسة الأولى: المحور الأول

محور المشترك الثقافي

(تكريم البروفيسور أندريه ميكيل)

تكريم البروفيسور أندريه ميكيل

رئيس الجلسة: الأستاذ عبدالكريم سعود البابطين

مدير الجلسة: أ.د. بسام قطوس

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي الأمي، الذي جعل من البيان سحرًا، ومن الشعر حكمة، وبعد؛

فأسعد الله مساءكم، في الجلسة الأولى من الندوة الأدبية المنعقدة في اليوم الثاني من أيام فعاليات دورة شوقي ولامارتين، وفي المحور الأول الموسوم بـ: «محور المشترك الثقافي»، وإذ يسعدنا في هذه اللحظات أن نقوم بتكريم علم بارز من أعلام الاستشراق الفرنسي البروفيسور « أندريه ميكيل»، وأن نرحب به بين زملائه وتلامذته، ومحبيه من الباحثين المنتشرين في هذا العالم، فإننا نرحب بكم جميعًا، وبالمحتفى به المكرم، وبباحثي الندوة جمعيهم، ويسعدني أن يشاركنا الزميل الأستاذ الدكتور أحمد درويش الذي حرص على تقديم أستاذه البروفيسور «أندريه ميكيل» وقد ترجم له مجموعة من أعماله إلى العربية، وضمنها كتابه «الاستشراق الفرنسي والأدب العربي» .

لقد حرصت، ودأبت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ممثلة برئيس مجلس أمنائها حفظه الله، وتقديرًا منها لجهود البروفيسور «أندريه ميكيل» العلمية والبحثية، أن يكون لها كلمة تنهض دليلاً سيميائيّاً على ما تكنه من محبة وتقدير للمستشرقين وجهودهم، وديدنها في ذلك السعي الدؤوب إلى الحوار والمثاقفة، التي تفيد البشرية جمعاء، منطلقة مما أسسه قرآننا الكريم، في خطابه الواضح «وأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض»، صدق الله العظيم.

الكلمة الآن لراعي المؤسسة، ورئيس مجلس أمنائها سعادة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، يلقيها نيابة عنه الأستاذ عبدالعزيز السريع الأمين العام للمؤسسة، فليتفضل مشكورًا.

كلمة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس أمناء المؤسسة في حفل تكريم المستشرق الفرنسي « أندريه ميكيل» التي ألقاها بالنيابة عنه الأستاذ عبدالعزيز السريع،الأمين العام للمؤسسة:

(بسم الله، أحييكم وأشكركم، وباسم السيد رئيس مجلس أمناء المؤسسة الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين، يسعدني أن أشارك في تكريم شخصية ذات صفة عالمية البروفيسور «أندريه ميكيل»، الذي زوّد المكتبة العالمية بمجموعة نفيسة من الكتب، كان فيها صوتًا طيبًا، وعالمًا جليلاً، خدم الاستشراق وقدم فيه آخر ما يمكن أن يتوصل إليه الإنسان، حيث إن الاستشراق الفرنسي ابتدأ من «دي ساسي»، الذي كانت له بصمات واضحة، وله أعمال جليلة، نقدرها ونحترمها، حتى وصل إلى هذا العالم الكبير، والذي له عدد كبير من التلاميذ.

ورأت المؤسسة بمناسبة إقامة دورة شوقي ولامارتين هنا في باريس، أن تكرّم هذا العلَم الكبير، وأن تقدم له أقل ما يمكن أن يقدّم: « درعًا تذكاريّة بهذه المناسبة وشهادة تقدير»، نرجو من الإخوة أن يتفهموا أن دور المؤسسة يتعدى اهتمامها بالشعر، إلى اهتمامها بالثقافة بشكل عام، واهتمامها برجال الفكر والأدب أينما كانوا، والأستاذ « أندريه ميكيل» علم من أعلام الفكر والثقافة في العالم، نسعد ونتشرف بتكريمه هذا اليوم، أدعو نائب رئيس مجلس أمناء المؤسسة الأستاذ عبدالكريم سعود البابطين ليتفضل بتقديم الدرع التذكارية والشهادة للبروفيسور فليتفضل.)

مدير الجلسة: أ.د. بسام قطوس

نشكر السيد عبدالكريم سعود البابطين نائب رئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري على قيامه بتكريم البروفيسور «أندريه ميكيل» ونشكر الأستاذ عبدالعزيز السريع على إلقاء كلمته، وللمحتفى به المكرم كلمة

حرص زميلنا الدكتور أحمد درويش على تقديمه لكم وفاء لسمت التواصل العلمي والفكري والإنساني بين الأجيال، فليتفضل د.درويش مشكورًا.

كلمة أ.د.أحمد درويش: في تقديم البروفيسور «أندريه ميكيل».

الحضور الكرام، عندما تتجسد محبة ثقافتنا في كلمة، وتتجسد الكلمة في رجل، فنحن مع «أندريه ميكيل»، هذه الشخصية التي أحبت تراثنا حتى النخاع، وقدَّرته وفهمته وقاومت أي شيء يحول دون وصول شعاع هذا التراث إلى الذين يقرأون فنَّه وأدبه في مختلف بقاع الأرض، لا أريد أن أفشي سرّاً، أن «أندريه ميكيل»، ولد سنة ١٩٢٩، فهو ما زال بيننا في شبابه المفكر الناضج، كما عرفناه عندما التقينا به في أوائل السبعينيات، ولكنني أقول إن حيوية « أندريه ميكيل»، هي التي دفعته منذ باكورة اهتمامه بالتراث العربي والإنساني إلى أن يطلق على أدبنا الجغرافي اسم الإنساني، وأطلق الجغرافية الإنسانية عند العرب، وهو الذي كشف عمق التواصل ودفء المحبة لأولئك الذين يرحلون من الامبراطورية الواسعة فيضيؤون العالم بنور المحبة، و«أندريه ميكيل» هو الذي عكف على ذخائر تراثنا وقدمها بحنو حتى تماهى معها، وعندما كان يتحدَّث «أندريه ميكيل» في ردهات «الكوليج دي فرانس» و«السوربون» في السبعينيات والثمانينيات عن «مجنون ليلى» ويترجمه إلى شعر فرنسي، كنا نرى فيه «لويس آرغو» وقد تحدث بالعربية، و«قيس بن الملوح» وقد تحدث بالفرنسية، و«أندريه ميكيل» وقد مزج بينهما في روعةٍ وإعجاز، وعندما كان يطرق «أندريه ميكيل» في دأب وصبر وأستاذية أسرار ودروب «ألف ليلة وليلة» يبحث عن أسرار ودروب حكاية «عجيب وغريب» وعن حكاية «تودد الجارية»، وعن مسارب طرقات «أبي صير وأبي قير»، ويسلط كل مناهج العلم الحديث مع روح المحبة وإشعاع الإنسانية على روح هذا العمل العظيم، كنا نتعلم منه، ما كنا نظن أننا نعرفه، و«أندريه ميكيل» الذي يتناول شعر «بدر

شاكر السياب» وغيره من الشعراء العرب المعاصرين لكي يضيء بهم ردهات «الكوليج دي فرانس» والذي يتناول مؤلفات «المقدسي» وغيره من الجغرافيين لكي يتحدث بها في أرجاء المعمورة، والذي يجعل الدرس افتتاحية في «الكوليج دي فرانس» عندما اختير ممثلاً جميلاً لفرع الدراسات العربية والإسلامية، باقة تحية من عالم كبير إلى تراث المحبة، هذا التراث الذي تماهى معه «أندريه ميكيل» وشرف به حتى أصبح أول رئيس «للكوليج دي رانس» من بين الذين يتخصصون في أدبنا، وحتى أصبح أول من يدير «المكتبة الفرنسية العريقة» من بين أولئك الذين يهتمون بالأدب العربي والتراث الإسلامي، وأصبح ذلك الشيء الذي صار ظلاً له وجزءًا من شخصيته، وصار هو رسول محبة فيه، بين الشرق والغرب، يقدم نموذجًا جميلاً لفكر المحبة الإنساني ورحابة الحوار مع الآخر وفتح الآفاق التي لا تنتهي ولا تُحَدُّ، إننا جميعًا نحن المثقفين العرب، من تتلمذ منا على «ميكيل» في لغته، ومن قرأه مترجمًا ومن سمع أصداءه تتردد نؤمن أنه ما دام في تاريخ البشرية هذه النماذج التي تعرف الحب وتغلبه على كل شيء عداه، وتعرف الإصغاء والسماع للصوت الآخر وتعرف محبة الآخرين، فإن البشرية يمكن من خلال هذه النماذج الثقافية العظيمة، أن تتقدم بفريق يجعل الثقافة تصلح ما أفسدته السياسة.

تحية لك أيها الرائد العظيم، وأيها الأستاذ الكريم، وما يقدم لك اليوم ليس إلا جزءًا من ديوننا جميعًا تجاهك.

وسوف نستمع الآن إلى «أندريه ميكيل»، ولو فاتني أن أقول إنه يكتب الشعر بالعربية، كان «أندريه ميكيل» يلقي علينا قصائد من البحر الطويل، نسمعها ونحن معجبون، ويلقي علينا كلامًا يجعلنا نشعر أن لغتنا السمراء، ركبت لها عيون خضراء، وشعر أشقر، ولكنها ظلت تحتفظ بجمالها الإفريقي الأوروبي معًا، تحية للرائد العظيم، ولنصغي جميعًا إلى كلمته التي يقولها بالعربية.

أ.د. أندريه ميكيل

(سيداتي آنساتي سادتي، أنا متشرف جدًا، بهذه الكلمات والتهاني، ولكن يبقى سؤال أساسي:هل أنا أهل لها ؟ لا أستطيع أن أجيب شيئًا، سوى أنني اشتغلت خمسين عامًا، بدراسة الحضارة العربية الإسلامية وآدابها، وبتقديمها لمواطنينا، في ابتداء الحلقة الثالثة من عمري، أخذني شوق إلى هذه اللغة، فأنعمت علي بسعادات كثيرة ثاتبة، وخاصة عند المحاورات بينها وبين لغتي، أو لغات أخرى، والآن، شيئًا فشيئًا، تتركني هذه الخليلة، فتبخل عليَّ بكلماتها، ولكن لا تقدر أن تقتلع عني الذكرى نفسها، ذكرى هذه القراءات والبحوث والتراجم والمحاورات بين شعرائها وشعراء ورحلات على خطوات المسافرين والجغرافيين، باختصار تبقى لي في مسائل حياتي وفي مكاني المتواضع ذكرى السعي لتعارف الحضارات والسلام، هذا السعي الذي لا بد منه في زماننا الحاضر، وشكرًا).

مدير الجلسة

شكرًا جزيلاً للبروفيسور أندريه ميكيل ولحضوره الذي أسعدنا، ولكلماته التي شاقتنا، وأقول له ضيفًا وعالمًا: حَسْبُ الذكرى يا سيدي أن تكون فضاء ممتعًا لاستعادة جمال اللحظة الفائتة، وأهلاً وسهلاً بكم يا سيدي.

والآن إلى باحثنا الأول في هذه الأمسية العلمية، الدكتور بطرس حلاق، فأهلاً وسهلاً، ومما تيسر لي من سيرته، وسيرته طويلة وممتدة وغنية أقول: د.بطرس حلاق دكتور في العلوم الإنسانية، مشرف على فريق البحث في مركز الدراسات العربية بالجامعة / باريس، ورئيس الجمعية الأوروبية لدراسة الأدب الحديث، ورئيس سابق للجمعية الغربية لحقوق الانسان في فرنسا، ونائب رئيس سابق في هيئة اليقظة من أجل سلام عادل في الشرق الأوسط، من أهم كتبه في المجال الأدبي: «جبران وإعادة بناء الأدب العربي»، باريس ٢٠٠٦، وشعر الفضاء في الأدب العربي الحديث، مطبوعات

السوربون الجديدة ٢٠٠٢، وفي المجال السياسي والاجتماعي: نصارى العالم العربي: باريس، وله أيضًا: اللغة العربية في أربعين محاضرة، أرحب به باسمكم وباسم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين وأدعوه ليتفضل مشكورًا لتقديم بحثه الموسوم: الاستشراق الفرنسي من «دي ساسي» إلى « أندريه ميكيل» فليتفضل..

****

L'orientalisme français de Sylvestre de Sacy à André Miquel

Prof. Dr. Boutros Hallaq, Université de Paris III

Tel le "dieu" Janus avec son double visage, l'orientalisme n'a cessé depuis deux siècles d'interpeller la pensée arabe : est-ce une activité désintéressée mise au service du savoir universel, en l'occurrence du savoir sur l'Orient, ou bien une véritable machine de guerre lancée contre un Orient ennemi? Est-il mû par une sympathie profonde envers la pensée et la société arabes, ou par une volonté de revanche séculaire remontant aux croisades et à Charles Martel ? En un mot, et pour reprendre une terminologie prévalant à l'époque des guerres saintes et des croisades contre un terrorisme conçu comme phénomène islamique : est-ce un ange ou un démon ?

Tant que la question est posée en ces termes, nulle réponse satisfaisante ne peut y être apportée. Il conviendrait alors de sortir de ce dualisme manichéen et d'opérer la mise à distance nécessaire à toute attitude objective. L'orientalisme, comme toute activité humaine, pourrait alors être appréhendé comme un savoir, une attitude, un art 'en situation', comme disent les philosophes. 'En situation', c'est-à-dire dépendant d'un contexte culturel, d'un environnement socio-politique, ainsi que d'un certain coefficient personnel (dans la mesure où toute activité intellectuelle créatrice suppose un individu pensant), intervenant à un moment précis de la vie d'une société et d'une culture. Et si cette activité revêt une dimension éthique ou morale à quelque niveau que ce soit, cette dimension ne peut être appréciée qu'en fonction de cette situation globale, et non comme une dynamique originelle et autonome. Il suffit de penser à cette forme d'orientalisme que la culture arabe a produite elle-même au moment de son essor vers l'universel. En effet, cherchant à assimiler les patrimoines:grec, syriaque, persan ou extrême-orientaux, nos philosophes, nos scientifiques et nos traducteurs ne fonctionnaient pas autrement. Loin de se déterminer par une attitude morale vis-à-vis de ces civilisations (les servir ou les com-

battre), ils répondaient à un besoin interne à leur propre culture : se situer dans le monde d'alors afin de mieux agir sur lui, en développant ses propres potentialités. Ni philanthropie, ni complot ; l'orientalisme européen des temps modernes est lui aussi, à l'instar du nôtre, volonté de comprendre l'autre afin de mieux agir dans le monde.

Par ailleurs, comme notre praxis de l'assimilation d'autres cultures a été influencée, à chacune de ses étapes historiques, par des questions théoriques ou pratiques toujours différentes, de même, l'orientalisme ne peut être saisi que dans son historicité. Affirmer cela, c'est dire qu'il n'y a pas un orientalisme se maintenant invariablement au fil du temps, mais des orientalismes, soumis aux aléas de l'histoire et dépendant d'un contexte culturel, d'une situation socio-politique et d'un coefficient personnel propres. Lorsque l'on considère les différentes postures prises à cet égard par les intellectuels arabes depuis le début de la Nahda, il apparaît que les images de ces orientalismes successifs ont également varié dans l'imaginaire ou la perception arabe. En extrayant le débat d'une perspective strictement morale, en répudiant toute approche essentialiste de ces phénomènes mouvants, nous tenterons tout d'abord de distinguer les différentes formes historiques de la perception de l'occident, et par conséquent de l'orientalisme, par les intellectuels arabes. Dans un second temps, nous nous attacherons à cerner plus précisément les différents visages de l'orientalisme depuis sa constitution en tant que science autonome jusqu'à nos jours, depuis les travaux de Sylvestre de Sacy jusqu'à ceux André Miquel

I. L'orientalisme vu par les intellectuels arabes

Il convient, nous semble-t-il, de distinguer dans la perception de l'orientalisme par le monde arabe quatre phases historiques principales.

La première rencontre décisive, intervenue au début du 19° siècle, est généralement décrite comme un choc civilisationnel. Pourtant, elle n'a jamais consisté, comme on le dit souvent, en un éblouissement aveuglant. Sûrs de leurs valeurs culturelles, les premiers « renaissants » (al-nahdawiyyûn), tout admiratifs qu'ils fussent des réalisations technologiques et des progrès institutionnels d'une Europe somme toute lointaine, considéraient celle-ci comme un partenaire susceptible de les enrichir de son expérience, plutôt que comme un modèle absolu. Nulle trace chez eux

de cet éblouissement fatal. Tout en livrant à la méditation de ses contemporains des éléments sur l'organisation sociale et politique ou les moyens technologique de la France post-révolutionnaire, un Tahtâwî continuait à voir en elle l'approche d'une firqa, autrement dit d'une école philosophique parmi d'autres, telles que la pensée arabe classique en avait connues. Dans son introduction à Takhlîs al-ibrîz (1834), il lui reconnaît la maîtrise des sciences profanes, al-'ulûm al-barrâniyya, sans préjudice des sciences porteuses de valeurs culturelles et symboliques, al-'ulûm al-jawwâniyya. Il ajoute dans son chapitre relatif à la description de Paris : « al-faransâwiyya min al-firaq allatî ta'tabir al-tahsîn w-al-taqbîh al-'aqliyyayn ». Ainsi pouvait-il, tout comme le fera Nâsîf al-Yazijî quelques années plus tard, discuter d'égal à égal avec un Sylvestre de Sacy, le pape de l'orientalisme européen de l'époque.

Cette attitude se manifeste encore plus clairement chez Chidyâq dans ses relations de voyage et surtout dans son œuvre admirable, al-Sâq 'alâ al-sâq. Humaniste de haut vol, ayant une expérience intime des sociétés européennes, il adopte dès le départ un universalisme de bon aloi. L'homme est toujours le même à toutes les époques et sous toutes les latitudes, malgré l'inégalité des moyens techniques dont il dispose et les différentes organisations sociales qu'il adopte . C'est ainsi qu'il perce les qualités et les défauts des Parisiens et des Londoniens comme ceux des habitants du Caire, du Mont-Liban ou d'Alep. D'où son appel à la tolérance, à l'égalité entre homme et femme dont il déplore l'inexistence aussi bien à Paris que dans le monde arabe, à la fraternisation entre humains : « Soyez, humains, comme des frères sur cette terre, car vous descendez d'un même père et d'une même mère et vous êtes tous mortels» . Admirant l'exigence professionnelle de certains orientalistes, il dénonce aussi leur incompétence, et surtout la distorsion qu'ils imposent parfois à la réalité des textes arabes étudiés. On peut en dire autant d'un Boutros al-Bustânî, d'un Marrâch, d'un Abdel-Qâdir al-Jazâ'irî et un peu plus tard d'un Muwaylihî. Sûrs de leur identité, ou, pour plagier A. al-Khatibi parlant de son père dans La Mémoire tatouée, « assurés que leur Dieu est vivant », ils ne se laissent jamais terrasser par l'éblouissement, ni bloquer dans une attitude de refus.

La deuxième phase est marquée par un fort antagonisme. Deux attitudes opposées se font jour, correspondant aux prises de position face à la

colonisation française de l'Algérie et, surtout, britannique de l'Égypte en 1882. Elles trouvent leur équivalent dans les deux grands partis qui occupent la scène égyptienne d'alors : le Parti al-Umma, favorable à l'occupant dont il escompte une aide substantielle dans la modernisation du pays, tâche perçue comme prioritaire par rapport à l'indépendance, et le Parti National (al-watanî) voyant dans l'indépendance la seule voie à la modernisation. Ces deux tendances sont représentées par deux intellectuels qui publient simultanément (en 1911) une histoire de la littérature arabe : Jurjî Zaydân et Abdul-Rahmân al-Râfi'î.

Le premier, dans Târîkh âdâb al-lugha al-'arabiyya, se montre un adepte admiratif de l'orientalisme, notamment allemand, dont il adopte les idées-forces dans la périodisation de la littérature, comprise au sens large : œuvres littéraires, philosophiques, scientifiques, juridiques, production de géographes, d'historiographes… D'ailleurs, il consacre aux Orientalistes (al-mustachirqûn) quelques pages célébrant l'esprit scientifique de ces pionniers presque toujours qualifiés de « grands », et louant les « services rendus » par eux à la culture arabe. Pour lui, ils sont les dignes représentants d'une culture universelle dont la pensée arabe doit adopter les préceptes pour avancer sur la voie du progrès. La distance caractéristique de la génération précédente cède le pas chez lui à une identification totale.

De son côté, al-Râfi'î se retranche dans une attitude hostile et sans nuance. Son ouvrage fustige sur un ton toujours polémique ces œuvres « étrangères de composition et d'ascendance » ('a'jamiyyat al-wad' wa al-nasab), formées de « compilation hétérogène indue », et rédigées par des gens privés de toute prédisposition à comprendre la littérature arabe (lâ salîqata lahum fi al-'arabiyya wa-âdâbihâ). Aussi condamne-t-il sans appel et ces auteurs « orientalistes » et leurs imitateurs arabes qualifiés d'« occidentalistes » .

La troisième phase, celle qui prévaut pendant l'entre-deux-guerres et jusqu'aux années 1960, reflète le climat d'optimisme lié à la montée en puissance du sentiment national et aux premiers succès des luttes pour l'indépendance. Les perspectives nouvellement ouvertes permettent une vision plus apaisée de l'Occident. L'accent est mis alors non sur le spécifique mais sur ce qui est commun : c'est une pensée toute tendue vers

l'universel, au-delà des particularités nationales. Cette attitude est dominante chez l'École du Mahjar et notamment à travers ses deux grands représentants, Gibrân et Nu'ayma. Celui-ci construit toute sa vision de l'adab sur une écriture qui reflète l'homme, tout homme, en se référant aussi bien à la littérature occidentale qu'à la littérature classique ou populaire. Il n'a aucun compte à régler avec les Orientalistes, quelle que soit la validité de leurs appréciations. Il en est de même de 'Aqqâd et son compagnon al-Mâzinî, dans adîwân fi al-naqd wa al-adab (1921), ouvrage qui, affirme sans ambages l'auteur dès son introduction, émane d'une doctrine (mazh-ab) où la dimension universelle s'articule avec les dimensions égyptienne et arabe, « car les vérités éternelles ne dépendent ni d'une façon de parler, ni d'une langue, étant d'abord des vérités humaines, qu'elles soient anciennes ou modernes, arabes ou étrangères » . Aussi peuvent-ils se référer aussi bien à al-Ma'arrî qu'à Hazlitt ou Coleridge. La contribution des orientalistes est considérée à la même aune. Il est vrai, cependant, qu'un Tâhâ Husayn, né à la littérature, semble-t-il, grâce à son contact avec l'orientaliste Nallino, qui fut son professeur à l'université égyptienne naissante, et empruntant son outillage méthodologique à la critique française du 19° siècle, appelle sans retenue, du moins dans sa première période, à une identification complète avec l'Europe et avec tout savoir européen, y compris dans le domaine de l'orientalisme.

La quatrième phase, qui dure jusqu'à nos jours, coïncide avec la faillite du projet national arabe, idéal miné par l'archaïsme persistant des sociétés, les dictatures militaires plus ou moins camouflées sous des formes monarchiques ou républicaines, les coups de boutoir des interventions extérieures incessantes, l'agressivité, ascendante depuis 1967, d'un expansionnisme israélien pratiquement impuni. La tendance humaniste, universaliste, héritée de la période précédente se poursuit. Elle se nourrit des sciences humaines puisées en Occident, et notamment dans le champ des études narratives et poétiques. Elle est portée essentiellement par des chercheurs formés en Occident, et souvent auprès de la nouvelle génération d'orientalistes français succédant à Massignon : Claude Cahen, Maxime Rodinson, Jaques Berque et André Miquel (dont il sera question plus loin). Même si, ici ou là, transparaissent parfois un mimétisme un peu gauche ou une flatterie de mauvais aloi, l'attitude vis-à-vis de l'orientalisme est sereine : un dialogue respectueux d'égal à égal.

Une autre tendance, révoltée par la surdité de l'Occident vis-à-vis des aspirations les plus élémentaires des peuples arabes, interprète tout dialogue avec celui-ci comme une attitude suiviste. Elle ne voit dans l'orientalisme, figure d'un Occident honni, qu'un outil détourné de domination. Elle s'élève non seulement contre celui-ci, mais aussi contre toutes les approches critiques modernes, y compris dans le domaine littéraire, perçues comme un cheval de Troie de l'impérialisme. Les critiques contre un Adonis, un Nizâr Qabbânî ou un Mahmoud Darwiche signalées surtout dans certains cercles de la Péninsule arabique en portent témoignage : elles n'émanent pas d'une appréciation à visée objective, mais d'un refus idéologique clair. Dans une ambiance envenimée par le conflit des cultures et des religions récemment théorisé par de tristes penseurs américains, c'est le refus de l'Autre qui aboutit à la condamnation de l'orientalisme en bloc, sans distinction de personnes et de postures.

À cet éventail d'attitudes inspirées par l'orientalisme correspond naturellement la variété des approches adoptées par les acteurs de l'orientalisme eux-mêmes.

II- L'orientalisme

Le terme orientalisme apparaît d'abord en anglais vers 1779, en français en 1799 ; il figurera dans le Dictionnaire de l'Académie française en 1838. Héritière d'une longue tradition de représentation et de réflexion sur l'Orient et plus particulièrement l'Islam qui remonte au moins aux Croisades, cette discipline ne se constitue donc en branche autonome du savoir qu'au début du 19° siècle. De l'avis général, c'est Sylvestre de Sacy qui en est la figure tutélaire, le vrai fondateur. Après lui, la discipline connaîtra trois grandes phases : celle de l'européocentrisme triomphant (1840-1914), celle de la crise de l'européocentrisme (l'entre deux guerres mondiales) et celle de la décolonisation.

1. Sylvestre de Sacy, catalyseur et fondateur.

Issu d'une famille janséniste, Antoine Isaac Sylvestre de Sacy (1757-1838), étudie l'arabe en même temps que d'autres langues anciennes dans une abbaye bénédictine. Quoique chrétien et royaliste convaincu, il est nommé en 1796 par le régime révolutionnaire comme premier professeur

d'arabe à l'École des Langues orientales vivantes qui venait d'être créée ; il en deviendra le directeur en 1824. Professeur au Collège de France dès 1806, président de la Société Asiatique (fondée en 1822), Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et Conservateur des manuscrits orientaux à la Bibliothèque royale (1832), son enseignement profondément novateur fera de lui, selon les termes de Maxime Rodinson, « le maître de tout l'orientalisme européen, et [de] Paris la Mecque de tous ceux qui voulaient se spécialiser dans les études de Proche-Orient » .

En même temps, il fait fonction, à partir de 1805, d'orientaliste de service au ministère des Affaires Étrangères où il traduit entre autres documents officiels les bulletins de la Grande Armée (dont le Manifeste destiné par Napoléon à soulever les musulmans contre les Russes orthodoxes) et la Proclamation aux Algériens lors de la prise d'Alger (1830). Il avait auparavant introduit la fameuse Proclamation de Bonaparte en Egypte 1798. Le Ministère de la Guerre l'associe à toutes les affaires relatives à l'Orient. Excellant dans l'enseignement, la recherche, mais aussi le service de l'État, il sera fait Pair de France en même temps que Cuvier (1832).

Loin d'être une science annexe comme il l'est aujourd'hui, l'orientalisme constitue alors, au tournant du 18°-19° siècle, un élément important du dispositif du savoir dans une Europe triomphante désireuse de se comprendre et de se construire en développant les connaissances de toute ordre relatives tant à l'Europe qu'au monde non-européen. Etre orientaliste, c'est contribuer à une œuvre commune de développement du savoir, dans la droite ligne des Lumières. Cette tradition se fonde sur l'idée de progrès par l'acquisition du savoir dans les différents domaines : sciences physiques, histoire, anthropologie, sciences de la nature (Cuvier et Buffon), philologie, etc. La création de l'Ecole des Langues orientales est perçue, dans ce contexte, comme contribution essentielle « au progrès des sciences et des lettres », selon les termes de l'orientaliste Langlès, contemporain de S. de Sacy. Mais elle implique aussi la notion d'universalité : il s'agit d'appréhender l'homme de partout et de toujours, connaissable quelles que soient sa langue, sa culture et son époque. Gœthe, dans ses Orientales comme dans son Divan occidental-oriental, « ne veut peindre ni l'Orient ni l'Occident, mais l'homme que, par intuition, il découvre dans l'un comme dans l'autre » , Dans cet universalisme, la connaissance de l'Autre, le non

européen et notamment l'oriental, perçu romantiquement comme originel et demeuré tel, tient une place à part. « C'est en Orient, proclame Friedrich Schlegel, que nous devons chercher le romantisme suprême », autrement dit l'état d'origine. Cette tradition prône une démarche humaniste qui, loin de tout esprit théologique, fonde la connaissance sur l'exercice individuel de la raison, à laquelle les romantiques associent l'intuition. En s'engageant dans cette grande œuvre, S. de Sacy reste fidèle aux valeurs des Lumières ; et, tout croyant qu'il est, il ne dérogera jamais à une attitude scientifique rigoureuse excluant tout théologie. Son approche sera toujours « rationnelle » et « laïque ».

Cependant, S. de Sacy n'en est pas moins engagé dans les débats régissant la vie intellectuelle et l'action politique de son époque. Celle-ci est caractérisée, entre autres éléments, par une dynamique de domination européenne sur l'Ancien Monde et la découverte des grandes civilisations orientales de l'Antiquité. L'orientalisme est, en effet, engagé depuis quelques décennies déjà, notamment par les historiens, dans la théorie du despotisme, visage du pouvoir politique perçu comme provenant de la pensée orientale. Cette théorie est utilisée comme arme contre l'Etat absolutiste européen, accusé d'être le produit d'une « orientalisation » contre-nature des systèmes politiques occidentaux (voir Montesquieu). L'orientalisme est également mis à profit dans la théorie des invasions, destinée à comprendre la grande rupture créée par les invasions germaniques, mais aussi le succès de la seule invasion venue du sud, celle des Arabes. Cependant, à l'époque de S. de Sacy, il sert surtout à appuyer l'idée selon laquelle le progrès, valeur essentielle du temps, est un trait spécifique de l'Europe. Les société orientales, étrangères à ce phénomène, sont alors définies « comme étant du passé dans le présent », selon l'expression de Laurens qui relève que « l'invention des Arabes » culmine à ce moment précis.

Si Sylvestre de Sacy reste à l'écart de ce débat (mené essentiellement par les historiens, les publicistes, les voyageurs ayant une formation philosophique comme Volney, les « levantins » et « drogmans » comme Venture de Paradis), il y participe indirectement par l'utilisation qui est faite de ses travaux, et directement par son engagement au service des différents instances de l'Etat. Mais il y participe surtout, comme le relève M. Rodinson, par « l'idéologie implicite » qui oriente sa démarche de recherche.

En effet, il est surprenant de constater que, malgré les multiples tâches qu'il accomplit auprès des différentes missions militaires françaises en Orient, S. de Sacy n'a jamais des contacts directs avec l'Orient, objet de sa recherche. Certes, il profite énormément de l'expérience du drogman Etienne Le Grand qui exerça son métier dans différentes villes d'Orient et fut aussi l'interprète de tous les visiteurs arabes de marque venus à Paris dans le dernier quart du 18° siècle. Certes, S. de Sacy reste en relation étroite avec différents voyageurs et savants travaillant sur place (comme Champollion) ; mais jamais il ne cherche à connaître directement l'Orient vivant, à un moment où celui-ci est pourtant parcouru par des centaines de fonctionnaires français. Pour lui aussi, l'Orient est un objet d'études figé depuis les origines, et l'arabe est une langue morte. « Il s'appliqua à écrire la langue savante (il s'agit de l'arabe), dira W. Marçais, comme il faisait le grec et le latin » . Or cette posture se donne à voir dans son approche scientifique du patrimoine arabe.

Ce qui, en effet, caractérise l'œuvre de S. de Sacy est l'aspect fragmentaire, le plus clair de sa production étant constitué de courtes études sur la numismatique, l'onomastique, l'épigraphie, la géographie, les poids et mesures, etc.…, et surtout une Chrestomathie arabe en trois volumes (1806 et 1827) et une Anthologie des textes grammaticaux arabes (1825) . Le procédé est éloquent : il consiste à isoler un ou plusieurs éléments d'un ensemble considéré comme non pertinent en tant que tel, car, explique-t-il, « il en (d'œuvres) est peu d'un intérêt assez soutenu et écrites avec assez de goût et de critique pour mériter d'être publiées autrement que par extraits ». Qui plus est, ce n'est pas la valeur des éléments en présence en soi qui détermine ce choix, mais bien le goût des lecteurs européens « qui ont atteint un degré plus haut de civilisation » . Le conditionnement ne s'arrête pas là, car pour devenir accessibles, les éléments ainsi isolés doivent aussi être « annotés, codifiés, arrangés et accompagnés de commentaire ».

Si cette démarche peut être rapprochée de la notion de « ruines » chère aux romantiques, qui permet de reconstituer et ressusciter un ensemble à partir d'un « reste » ayant survécu, elle ne fait que la reprendre à rebours, à contre-sens. En effet, le romantique à la recherche des temps passés n'a à sa disposition qu'une parcelle d'un ensemble objectivement disparu, tandis que S. de Sacy dispose d'un ensemble (un ouvrage, voire

une œuvre complète) qu'il occulte en connaissance de cause –car non pertinent- pour ne retenir qu'une parcelle à travers laquelle il reconstitue à loisir l'ensemble occulté. Paradoxalement, les éléments ainsi isolés et « préparés » prétendent au statut d'exempla, d'échantillons représentatifs, sans qu'aucun critère objectif d'appréciation ne soit donné, à part l'autorité du maître. Cela autorise Edward Saïd à identifier la démarche de S. de Sacy à un travail « secret, ésotérique », qui, contrairement à la physique, la philosophie ou la littérature, requiert une démarche initiatique. Saïd voit dans cette démarche une façon de « réinventer l'Orient ». « Les anthologies de S. de Sacy, dit-il, ne sont pas seulement un supplément à l'Orient ; elles y suppléent comme une présence de l'Orient à l'Occident. L'œuvre de S. de Sacy canonise l'Orient ; elle engendre un canon d'objets textuels qui passe d'une génération d'étudiants à l'autre » . Sans préjuger en rien de son apport considérable, notamment en terme de compilation, sa vision de la culture arabe reste donc oblitérée par un a priori scientifique patent, reflet des préjugés de son époque.

Du fait de son statut dans le dispositif scientifique, de son rôle académique éminent, de son savoir encyclopédique et de son activité débordante, S. de Sacy se présente comme le vrai fondateur de l'orientalisme moderne. Disséminés à travers toute l'Europe, ses disciples poursuivront son œuvre tout en pérennisant sa démarche. Ils déploieront des efforts gigantesques pour rendre disponibles des pans entiers de la culture arabe classique et surtout postclassique ; mais ils perpétueront pour l'essentiel une image « romantique » de l'Orient, que seuls quelques rares savants de culture germanique (nous pensons notamment à Brœckelman) sauront rendre plus objective, plus respectueuse de la personnalité des écrits étudiés. Son influence est encore perceptible de nos jours.

2. L'orientalisme de l'européocentrisme triomphant

Tout en recueillant l'héritage de S. de Sacy, l'orientalisme de la période suivante, non moins engagé dans le débat intellectuel et la réalité politique, se trouve façonné par le tour pris par les sciences humaines naissantes dans une France à l'apogée de son expansionnisme colonial. Il y aura désormais deux orientalismes : l'un théorique, dominé par la haute figure d'Ernest Renan ; l'autre pratique, mis au service des autorités militaires chargées de la gestion des colonies.

Le premier s'articule sur le débat central qui occupe les sciences humaines centrées sur la philologie naissante. Loin d'être une science du langage telle qu'on la conçoit actuellement, celle-ci est alors le point nodal de toutes les grandes questions philosophiques de l'époque. Car la généalogie des langues recoupe l'histoire comparée des religions, la question des races et le problème de la laïcité. Tout comme la classification des espèces animales et végétales, elle est la science de la modernité par excellence. Tous les grands esprits s'en réclament : Nietzsche, Wagner, Schopenhauer, Leopardi, et bien sûr Renan pour qui « l'esprit moderne, c'est-à-dire le rationalisme, la critique, le libéralisme, a été fondé le même jour que la philologie » ; ou encore : « La philologie constitue aussi une des supériorités que les modernes peuvent à bon droit revendiquer sur les anciens », car « les plus importantes révolutions de la pensée ont été amenées directement ou indirectement par des hommes qu'on doit appeler littérateurs ou philologues ». Bref, « Les fondateurs de l'esprit moderne sont les philologues ». Et pour désigner une fois pour toutes le statut de cette science par rapport à la physique et aux sciences naturelles, il ajoute : « Le rôle de la philologie dans la culture moderne est, de concert avec les sciences physiques, […] de substituer aux imaginations fantastiques du rêve primitif les vues claires de l'âge scientifique » .

En fait, la classification des langues aboutit à l'invalidation irrévocable de la notion de langue primitive. L'origine divine du langage, idée héritée de la Bible (Dieu aurait donné le langage à Adam et Ève dans l'Eden), ébranle du même coup le statut du christianisme, ravalé au niveau d'une religion primitive, irrationnelle, aux fondements mythiques. Cet ébranlement est nettement exprimé par Chateaubriand qui, ayant depuis peu retrouvé la foi, rend grâce à Dieu de ce que la découverte de l'antériorité du sanscrit par rapport à l'hébreu ne soit pas intervenue plus tôt : « Hélas, il est arrivé qu'une connaissance plus approfondie de la langue savante de l'Inde a fait rentrer ces siècles innombrables dans le cercle étroit de la Bible. Bien m'en a pris d'être redevenu croyant avant d'avoir éprouvé cette mortification » . Le combat contre la mythologie chrétienne et pour la laïcité, critère absolu de modernité, se trouve ainsi fondé dans la science philologique. Cette classification s'articule, par ailleurs, sur l'idée que chaque « race » est identifiée par sa langue, qui en révèle la nature pro-

fonde ; la race aryenne, pourvue de la langue la plus rationnelle, se révèle race supérieure par rapport à toutes les autres races, notamment orientales, et plus particulièrement « sémitiques » (notion qui vient alors d'émerger). L'inégalité des races se trouve fondée à son tour dans cette même science philologique. On voit que, tournant le dos à l'universalisme des Lumières, la rationalité de cette fin de 19° siècle s'accorde parfaitement à la situation stratégique de l'époque, où la domination européenne s'étend à tout l'Ancien monde après avoir envahi et annihilé le Nouveau. C'est l'ère du colonialisme civilisateur.

Titulaire de la chaire d'hébreu au Collège de France, écrivain au prestige immense (auprès de la jeune génération comme Barrès, Bourget, Maurras), Renan joue un rôle central dans le combat de la « modernité », à partir de ce qu'il appelle son « laboratoire de philologie ». Or, le système philologique qu'il y élabore comme substitut à sa foi d'ancien séminariste repose sur l'étude du sémitique. Maîtrisant l'hébreu et l'arabe, ayant vécu quelque temps au Liban et en Palestine, il publie plusieurs ouvrages importants dont le premier volume de son Histoire des origines du christianisme, intitulé La Vie de Jésus trouve un écho considérable en France comme en Europe. Il s'agit, pour lui, de découvrir les couches archéologiques primitives de la pensée occidentale toujours à l'œuvre dans la pensée sémite présente : découvrir le passé de l'Europe dans le présent des civilisations sémites. Le dédain dans lequel il tient les religions sémites (christianisme, judaïsme et islam confondus) ainsi que les cultures et les races qu'elles représentent tient moins d'un racisme ou d'un antisémitisme tels qu'on les conçoit actuellement, que d'une célébration de l'idée de progrès, nécessairement incarné par l' « esprit aryen ». Cette approche est si répandue à l'époque qu'elle perce même dans les théories d'un de ses contemporains universaliste et internationaliste à souhait, Karl Marx. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à certaines notions développées par lui, telle celle de la tyrannie asiatique.

Les représentants de l'orientalisme pragmatique (qui agissent au sein des services coloniaux) ne pouvaient être totalement étrangers et indifférents à la vision toute théorique de Renan, lui qui ne s'est jamais attelé à une tâche d'arabisant à l'instar de S. de Sacy. Daniel Reig, dans son Homo orientaliste, pèche par omission ou naïveté lorsqu'il ne cesse de répéter que «

tous ces hommes que nous avons eu l'occasion de rencontrer au cours de notre cheminement dans l'orientalisme sont de la plus pure tradition humaniste de la Renaissance et visent à acquérir un savoir universel » , ou encore : « Ils sont d'abord des humanistes » animés « du sens du devoir » . Il se trouve lui-même contraint par la réalité à reconnaître que, « désormais confrontés aux réalités concrètes » de la colonisation, « les orientalistes ont désormais les mêmes terrains de parcours que ceux de l'armée d'occupation et de la conquête dont ils deviennent alors les conseillers et les professeurs d'arabe, comme ils seront un peu plus tard ceux des officiers des Affaires Militaires Musulmanes » . Ces orientalistes liés à l'entreprise coloniale participent bel et bien d'une « idéologie implicite » triomphante.

Plus nuancé mais quelque peu gêné aux entournures, Henri Laurens distingue dans la génération d'orientalistes de cette époque deux catégories : ceux qui s'en tiennent à l'orientalisme savant et ceux qui, sur le terrain, pratiquent « l'orientalisme colonial ». Le premier, représenté principalement par les disciples du maître, S. de Sacy, s'adonne à une activité fébrile de mise à jour du patrimoine classique et postclassique relevant aussi bien du domaine littéraire que juridique, historiographique ou sociologique, comme l'élaboration de manuels de grammaire et de dictionnaires. Leur objectif ? « Ils se doivent de sauver, autant qu'il est possible, la culture authentique avant sa disparition […]. Ce rôle de sauvetage suit le même mécanisme que la mise en place de l'ethnographie des peuples, appelés aujourd'hui 'premiers ', avant leur destruction ». Et il conclut : « Il ne s'agit pas de se mettre au service de l'impérialisme mais bien d'en atténuer les conséquences inévitables » . L'autre orientalisme, qualifié de 'colonial', est constitué, d'une part, par la grande troupe formée surtout dans les Bureaux arabes créées par les militaires suite à la conquête de l'Algérie et, d'autre part, par les fonctionnaires civils et militaires des Affaires indigènes. Ce courant « associe des connaissances juridiques à l'élaboration d'une sociologie de terrain à vocation administrative ». S'il répertorie les différentes structures sociales, ce courant a tendance à les figer en donnant un caractère définitif à ce qui est mouvant par nature. Mais Laurens finit par constater que cet orientalisme justifie en fin de compte l'œuvre colonisatrice en recourant « au discours des devoirs de la race supérieure 'aryenne' envers les races inférieures (ici sémitiques) » .

Ainsi, Laurens finit-il par rejoindre, quoique timidement, l'analyse de Maxime Rodinson pour qui « les rares interventions des savants du 19° siècle et du début du 20° siècle dans ce domaine [du savoir théorique] sont plutôt néfastes, influencées par les préjugés courants plus que par la science » . En effet, prenant le contre-pied de l'approche universaliste du 18° siècle, la pensée orientaliste adopte désormais une approche essentialiste vis-à-vis d'un Orient vaincu d'avance. Ressuscitant la notion médiévale d'homo islamicus, elle voit dans la société orientale une identité figée, déterminée pêle-mêle par la religion, la langue et la race. Peu versé dans les sciences humaines naissantes et répugnant à interroger les sociétés contemporaines vivantes, l'orientaliste savant s'attache à la période classique qu'il ressuscite à travers un travail sur les textes, forcément influencé par « l'idéologie implicite ». Parfois attendri par le sort inéluctable de ce monde voué à la disparition, de « ces témoins dégénérés d'un passé » révolu, il peut « se donner le luxe de l'exalter, alors que les hommes politiques et les hommes d'affaires font tout pour accentuer cette dégénérescence » . Jamais, il n'adoptera l'approche scientifique déjà appliquée à la société occidentale, exception faite de quelques études historiques ou ethnographiques remarquables . Quant au travail sur « l'évolution contemporaine des nations musulmanes, il est laissé dédaigneusement aux économistes, aux journalistes, aux diplomates, aux militaires et aux amateurs » . Rodinson reconnaît, cependant et abstraction faite de l'idéologie sous-jacente, l'apport positif de cet orientalisme dans l'étude des textes classiques: une rigueur extrême dans l'établissement des faits. Cette rigueur fera l'admiration des intellectuels arabes.

3. L'orientalisme et la crise de l'européocentrisme

D'importants événements interviennent, au début du 20° siècle en Occident, qui font chanceler l'ethnocentrisme européen, et notamment la Grande Guerre et la révolution bolchevique. En même temps, des révoltes sourdent en Orient : des révolutions jeune-turque et iranienne jusqu'au prolongement du mouvement kémaliste, en passant par la Révolte arabe, celle des nations allogènes de l'ancien empire russe puis celles de l'Inde et de l'Indonésie. L'orientalisme réagit de diverses manières à ces événements nouveaux. Prolongeant l'idéologie qui a dominé pendant la période précédente, une première tendance ne voit dans ces évolutions, selon les

termes de Rodinson, qu'une « malicieuse conspiration contre le Bien » dynamisée par la révolution marxiste. La réaction de l'Orient est perçue encore une fois comme une preuve de sa sauvagerie et de son fanatisme prenant origine dans un mystérieux fond dominé par la religion et la race. Cette attitude se trouve représentée par l'américain Th. Lothrop Stoddard à travers ses deux ouvrages : The Rising Tide of Color against White Word Supremacy (1920) et The New Word of Islam (1921). On peut penser qu'elle se prolonge actuellement dans la vision culturelle et politique propre à l'orientalisme américain des néo-conservateurs.

Une autre tendance, plutôt anticolonialiste et universaliste, regarde avec sympathie ce monde en train de s'effondrer. Mais, mue par un sentiment d'exotisme romantique, elle considère que la modernisation en cours menace de ruiner une spécificité authentique. Ainsi se trouve réunies dans le même mouvement la reconnaissance de l'autre et le désir de le réduire à une spécificité historique. En la matière, Lawrence d'Arabie (alias Thomas Edward Lawrence) rejoint à sa manière René Guénon, qui, par ésotérisme, cherche dans l'Orient et notamment dans l'Islam auquel il finit par se convertir une sagesse de vie et une tradition théosophique ancestrale.

Une troisième tendance, partant d'une analyse fondée sur l'économique, donne lieu à deux attitudes diamétralement opposées. Mus par des sentiments universalistes, les marxistes tablent sur une prise de conscience révolutionnaire des peuples musulmans opprimés par le capitalisme européen, et œuvrent à éclairer ces peuples encore « ignorants » en s'appuyant essentiellement sur l'élite européenne, la nouvelle élite orientale étant encore à former. À l'inverse, un certain universalisme capitaliste voit dans l'émergence d'un capitalisme oriental moderne, conduit par les hommes éduqués à l'européenne, la voie pour une véritable collaboration avec l'Orient. L'attitude de l'anglaise Freya Stark, dans son livre East is West (1945) dédié à « ses frères les jeunes effendis » est significative à cet égard.

En France, ces différentes tendances s'expriment dans la production des deux grandes figures de l'orientalisme français de cette époque : Robert Montagne et le jeune Louis Massignon. Ils sont issus tous les deux de la réorganisation des études orientalistes, régies désormais par le service diplomatique ordinaire de la Carrière d'Orient. Cet orientalisme « colonial

» se veut un « orientalisme appliqué » aux sociétés contemporaines, selon les termes d'Henri Laurens. Il regroupe universitaires, politiques, diplomates, militaires et hommes d'affaires réunis dans deux instances plus ou moins antagonistes : le Comité de l'Afrique française et le Comité de l'Asie française. Ils créent et animent tout un réseau d'instituts de recherche sis en Orient en connexion avec des instituts d'Orient rattachés à l'université de Paris. Ces instances servent autant à conseiller le pouvoir central qu'à impulser une politique scientifique de prestige. Le Haut Comité méditerranéen (1936), présidé par le socialiste Charles-André Julien, sera le dernier de la série.

Ancien officier et fidèle serviteur de l'État, Robert Montagne (1893-1954) est l'expert de tous les gouvernement français de l'époque, y compris celui de Vichy et du gouvernement d'Alger. Homme de science, il dynamise l'Institut Français de Damas et crée d'autres instituts, et notamment le CHEAM (Centre des hautes études d'administration musulmane) ainsi que le Haut Comité méditerranéen, et finit sa carrière comme professeur au Collège de France. Son œuvre scientifique, vouée au maintien du pouvoir colonial (il affirme son hostilité au nationalisme arabe du Machreq, dangereux pour la présence française au Maghreb), reste animée par un certain orientalisme traditionnel axé sur le sauvetage des traditions en péril. Mais sa méthodologie, puisée dans les sciences sociologiques, représente une contribution importante à la sociologie contemporaine, notamment à travers la théorie segmentaire qui postule l'existence d'un autre paradigme que celui de l'Homo aequalis de la civilisation occidentale et de l'Homo hierarchicus représenté par le monde indien. Il constitue aussi un apport essentiel à la connaissance du monde rural arabe, comme en témoignent ses ouvrages .

Bien que formé par l'orientalisme classique (il a été le disciple de Renan), Louis Massignon en sera le refondateur. Pendant la Première Guerre mondiale, il est l'un des responsables de la mission Picot, puis représente le ministère des Colonies à la Commission interministérielle des affaires musulmanes, dans laquelle tous les grands universitaires spécialistes du monde musulman siègent à un moment ou à un autre. En 1926, il succède au Collège de France à Alfred Le Châtelier, inspirateur de la mission scientifique chargée de faire l'inventaire sociopolitique du Maroc en

prévision de sa conquête. Cependant, même engagé dans la vie politique, voire l'aventure coloniale de son pays, il est à l'écoute du jaillissement artistique, philosophique et scientifique de son époque, au-delà de toute « spécialisation » étroite , lot commun des orientalistes jusqu'à lui ; il est également sensible à cet esprit de crise de la pensée occidentale qui se faisait jour alors. Esprit profondément religieux, il subit aussi bien l'influence de Bergson, Claudel, Maritain et Charles de Foucauld, que celle de Durkheim et Mauss. Ouvert aux sciences humaines naissantes, telles la sociologie urbaine, la linguistique structurale, la psychanalyse et la nouvelle histoire, il s'intéresse également aux grandes œuvres littéraires françaises (comme celle de Mallarmé)- ou européennes (avec Kierkegaard). Il est, sans doute, le premier orientaliste, toutes nationalités confondues, à replacer ainsi sa spécialité, l'orientalisme, dans le cadre le plus large et le plus moderne de la culture et de la recherche de son époque. Il couronne ces qualités d'ouverture intellectuelle par une vision universaliste qui a cruellement fait défaut à ses prédécesseurs du 19° siècle. Il s'attache à saisir « l'esprit humain », dont il cherche des témoignages, d'après les dires de Gibb, « à travers l'espace et le temps » ; le tout relevé d'une écriture esthétique toute personnelle.

Contrairement à S. de Sacy, intéressé uniquement par la période ancienne qu'il interroge à travers des extraits sortis de leur contexte, Massignon ne cesse d'étudier à côté des différents domaines de la culture musulmane classique, « tous les aspects et toutes les régions de la vie et de la pensée musulmanes contemporaines » (le symbolisme de l'art, la structure de la logique, les complexités des finances au Moyen Âge, l'organisation des corporations d'artisans… et bien sûr le politique) ; et en s'astreignant à toujours placer un texte ou un problème dans son contexte global. En fait, il est mû par la volonté de sortir de ce qu'il appelle « l'exégèse analytique et statique de l'orientalisme » pour repérer « les forces vitales qui ont donné du sens et de la valeur aux différents aspects des cultures orientales », selon l'expression de Gibb . L'Orient, et plus particulièrement le monde de l'Islam, pour lui, ne sont point un objet figé doué de structures inamovibles depuis les origines, mais un univers vivant malgré ses scléroses. Il s'agit pour le chercher de coïncider avec les « forces vitales » qui y sont à l'œuvre. Un signe –ô combien éloquent !- de cette attitude de sympathie

dans le sens fort du terme : c'est par le biais de l'islam que Massignon trouve sa vocation ultime. Et c'est autant par cette attitude humaniste et universaliste que grâce à une intuition personnelle, pas toujours clairement repérable, que « la présence de Massignon dans l'orientalisme » a constitué « un défi constant à tous ses collègues » .

Bien sûr, les travaux de Massignon continuent à charrier un certain nombre d'idées héritées du 19° siècle, notamment la notion de « Sémite », connotée par lui positivement. Elle témoigne d'une vision pas trop catholique de l'islam, telle cette insistance à singulariser la grande figure d'Al-Hallaj par rapport à l'islam classique. En cela, Massignon, comme tout un chacun, parle d'un lieu spécifique, le sien en tant qu'occidental et en tant qu'individu ayant ses propres représentations. Sa représentation s'inscrit aussi dans un discours, une langue et une société structurée par des institutions propres qui lui donnent sa cohérence. Il reste que son approche de l'autre comme entité vivante, respectable et même désirable –ne serait-ce que parce qu'il donne un surplus de sens à soi-, son usage des sciences modernes comme outil de mesure valable aussi bien pour soi que pour l'autre, ont introduit une dimension nouvelle dans un orientalisme où, désormais, comme il le dit lui-même, l'Orient, ce monde de « colonisés », n'est « pas bon seulement pour notre usage, mais en soi .

4. L'orientalisme de la décolonisation

L'héritage de Massignon se développe sur fond de décolonisation, de développement important des sciences sociales et, plus généralement, des sciences humaines (je pense particulièrement aux études narratives) et d'émergence, notamment en France, d'un pluralisme culturel attaché à exclure toute forme de communautarisme. Si l'orientalisme français se trouve toujours déterminé par la volonté de savoir, l'ancrage dans l'appareil d'État et la volonté de participer aux grands débats, l'on peut constater que la perspective essentialiste décrite plus haut n'existe pratiquement plus. Du moins chez les spécialistes ; car elle gangrène toujours une certaine littérature polémique ou propagandiste que viennent renforcer depuis deux décennies les théories simplificatrices de penseurs américains (du type « choc des civilisations ») qui ne sont en fait que les héritiers d'un orientalisme européen éculé, celui du 19° siècle.

Le nouvel orientalisme français, œuvre de spécialistes formés directement ou indirectement à l'école de Massignon, se caractérise par un fait sans doute inédit. Ses promoteurs sont rompus désormais aux différentes disciplines des sciences humaines, alors qu'ils étaient le plus souvent auparavant – comme ils le sont actuellement dans la plupart des pays européens- des généralistes qui ne pouvaient se prévaloir d'aucune formation spécifique, à part la connaissance des langues orientales . Des figures nouvelles émergent qui rénovent les différentes disciplines qui constituaient pêle-mêle, autrefois, le magma orientaliste. Disciple direct de Massignon, Roger Arnaldez (1911- 2006), agrégé de philosophie devenu par la suite président de l'Académie des Sciences morales et politiques, s'illustre par des écrits sur la philosophie et l'éthique musulmanes. Henri Laoust (1905-1983) renouvelle le domaine des sciences juridiques. Historien mondialement connu, Claude Cahen (1909-1991), renouvelle la science historique sur le monde musulman . Mais il reviendra à deux sociologues, Maxime Rodinson et Jacques Berque, de refonder la connaissance sociologique du monde musulman.

Sans aucun diplôme universitaire (à part celui de l'Ecole des Langues Orientales), Rodinson (1915-2004) est pourtant sans doute celui qui, parmi tous ses pairs, a marqué le plus durablement la recherche historique et sociologique sur le monde arabe. De Massignon, qu'il appelle « mon maître », il tient sa vision universaliste qui le pousse à s'intéresser au monde musulman « en soi » et non pas seulement comme objet d'étude. Sa curiosité d'esprit l'ouvre à tous les aspects de la vie (des derviches tourneurs à la cuisine) ; il y ajoute une sympathie particulière pour la vie quotidienne des gens, dans ces quartiers populaires qu'il affectionne par-dessus tout. Cet universalisme qu'il prône en tant que marxiste convaincu, bien que dissident, s'allie chez lui, contrairement à la pratique de Massignon, à un recours systématique aux sciences sociales pour comprendre l'homme dans son contexte, loin de tout culturalisme orientaliste, approche déjà amorcée par Claude Cahen. L'Autre, l'Arabe et le Musulman, devient alors un homme comme tous les autres lié au fonctionnement général des sociétés. Loin de Massignon qui cherchait à percer le « secret » de l'islam dans son sémitisme exclu de l'élection, il répugne à réduire tout un univers à l'une de ses expressions, la religion, chargée d'expliquer l'être d'un peuple. Il

scrute les différents mécanismes économiques, politiques et sociaux dans leurs interférences avec les doctrines religieuses et les idéologies, deux notions qu'il distingue formellement. S'il reconnaît une spécificité aux Arabes, il la voit plutôt « au niveau des systèmes de signes, de symboles, dotés d'ailleurs d'une efficacité propre et chargés d'affectivité, qui traduisent l'univers des pratiques et des structures sociales, des idéologies, des systèmes de normes et de valeurs » .

Cette méthode qu'il affine d'étude en étude, prenant ses distances vis-à-vis de certaines thèses marxistes, intégrant d'autres démarches (telle celle de Max Weber), donnera quelques ouvrages incontournables. Dans son Mahomet (1961) qui développe le travail de Montgomery Watt , il met en relief toutes les conditions économiques, sociales et anthropologique qui ont permis l'éclosion de la mission du Prohète, cet « homme incomparable », sans exclure cependant le recours à une étude comparative des expériences mystiques liées au monothéisme. Le projet du fondateur de l'islam n'en apparaît que plus clairement : la constitution d'un état arabe autonome animé par une idéologie arabe, face aux deux grands empires de l'époque. Dans d'autres ouvrages, notamment Islam et Capitalisme (1966) et Marxisme et monde musulman (1972), il démonte, par une étude minutieusement documentée, la prétendue incompatibilité entre la société musulmane et le capitalisme et démontre l'infondé d'une emprise du religieux sur la vie économique. Dans Israël et le refus arabe, 75 ans d'histoire (1968) et Peuple juif ou problème juif (1981), il rend compte de l'hostilité des peuples arabes à la politique d'Israël en analysant les mécanismes d'insertion de cette politique dans le système de domination impérialiste. Lui-même, juif ayant perdu ses parents à Auschwitz, il aura à braver les accusations classiques d'antisémitisme et de haine de soi. Dans d'autres ouvrages enfin, notamment Les Arabes (1979) et L'Islam, politique et croyance (1993), il essaie de comprendre la montée et la chute des élites laïques, ainsi que le reflux des masses et de certaines élites vers l'islam, en dehors des théories essentialistes en vigueur (fondamentalisme viscéral, aliénation métaphysique…).

Pour rester au plus près de la réalité en se gardant de toute idéologie implicite, il ne cesse de remettre en question son outil méthodologique, passant ainsi d'un marxisme strict à une pensée sociologique élaborée, et

forgeant de nouveaux concepts (tels groupe politique ou mouvements idéologiques constitués), ou reformulant d'autres (tels celui d'utopie qu'il distingue de l'idéologie). Il reste surtout fidèle toute sa vie à une attitude universaliste : le même phénomène humain se décline à l'infini suivant le contexte des structures économico-sociales de production, d'acquisition et de reproduction, produisant à leur tour des idéologies qui agissent en retour sur ces mêmes structures. Cette conception s'accompagne chez lui d'un optimisme dans l'avenir de l'homme et dans la fraternité humaine. Si certaines de ses propositions peuvent devenir caduques, sa vision dynamique n'en a pas moins transformé de fond en comble cette discipline appelée « orientalisme » (terme qu'il n'affectionnait guère) ; ce que fait aussi, à sa manière, Jacques Berque.

Fort d'une formation classique (agrégatif de lettres classiques), Jacques Berque (1910-1995), renonce à une carrière universitaire pour s'enrôler dans l'administration coloniale de l'Afrique du Nord, où il est né et a appris l'arabe. Il y finira sa carrière comme contrôleur civil. Immergé dans le monde urbain et rural de ce Maghreb tant aimé, il entreprend des recherches dans le domaine de l'anthropologie juridique et de la sociologie rurale qui le conduiront à occuper la chaire d'Histoire sociale de l'islam contemporain au Collège de France (1957-1980). À sa retraite, il se consacre à sa traduction exégétique du Coran, tout en jouant le rôle du conseiller du Prince : ses prises de position sur le problème palestinien, l'islam de France et la première guerre du Golfe (1991) sont restées dans toutes les mémoires.

C'est par le biais de sa connaissance du monde arabe qu'il chérit que Berque aborde l'Islam. S'il commence ses investigations sur le Haut Atlas dans son ouvrage marquant Les Structures sociales du Haut Atlas (1955), il les élargit rapidement à l'ensemble de l'aire arabe historique et contemporaine avec notamment Les Arabes d'hier à demain (1960), Langages arabes du présent (1974), Les Arabes (1978), avant de les articuler avec une réflexion sur l'islam : L'Islam au défi (1980), L'Immigration à l'école de la République (1985) et Essai de traduction du Coran (1991). Ce qui caractérise son approche méthodologique, outre l'attitude universaliste et l'empathie avec son objet qu'il partage avec le « maître » Massignon et avec son contemporain Rodinson, outre aussi son esthétique de l'écriture tout aussi personnelle, c'est sa volonté de tourner une fois pour toutes le

dos à la démarche hyper-spécialisée (réduite à la connaissance de la langue) de l'orientaliste traditionnel en optant pour une transdisciplinarité, ou encore un remembrement des disciplines scientifiques, qu'il ne cesse d'affiner tout au long de sa carrière. En cela, il s'impose comme un savant de son temps, raccordant l'étude de l'Orient à tout le savoir contemporain ; attitude qui prévaudra chez tous ses grands successeurs. En effet, avec au départ un bagage d'agrégatif de lettres classiques, il va intégrer au fur et à mesure dans sa méthodologie d'analyse aussi bien la sociologie que l'histoire, la socio-linguistique, la philosophie et la géopolitique. Et s'il se distingue de Massignon par son refus d'une analyse unidimensionnelle des phénomènes, il est loin de privilégier, tel un Rodinson, l'approche marxiste. Son outillage méthodologique, s'il prête parfois le flanc à la critique, lui permet de percevoir la réalité à travers le politique, le langage (auquel il a consacré des études brillantes), le symbolique, le religieux, l'idéologique et le sociologique. Cette réalité s'exprime dans une dynamique civilisationnelle complexe qu'il appelle « arabisme » ou « arabité », « cette manière d'être », « ce trésor soustrait à l'histoire » , dont il relève la force, les failles et les atouts pour l'avenir, dans un monde moderne devenu lui aussi extrêmement complexe. Réda Benkirane décrit ainsi la démarche de Berque : « Il faut descendre profond, au niveau des fondations, puis tenter la tâche titanesque d'élargir jusqu'à ce que la lumière parvienne et qu'elle éclaire le champ de la recherche, ses mille et une vérités, toutes provisoires comme la lumière d'ailleurs. Ce que Berque proposa toute sa vie jusqu'à ses ultimes explications […], c'est une tentative de prise totale du réel, pour rendre compte non pas d'une dimension unique (politique, religieuse, économique, sociale…), ou d'une séquence unique (l'ère des indépendances), mais pour formuler une sorte de « théorie du tout » » .

Cette volonté de parvenir à une synthèse la plus fidèle possible s'articule sur une volonté de réconciliation historique entre les deux rives de la Méditerranée, si longtemps divisées, volonté symbolisée par le titre même de ses mémoires , Mémoires des deux rives (1989), dans le but de créer de nouvelles « Andalousies », titre de sa leçon de clôture au Collège de France en 1981, où il déclare : « J'appelle à des Andalousies toujours recommencées, dont nous portons en nous à la fois les décombres amoncelés et l'inlassable espérance » .

Animé par les mêmes valeurs que ses deux aînés, à savoir universalisme et intégration de l'orientalisme dans les sciences humaines modernes, André Miquel (né en 1929) creuse le sillon ouvert par ces pionniers, en l'élargissant jusqu'au domaine littéraire.

Agrégé de grammaire, il est, si je ne me trompe, parmi les rares arabisants (avec Claude Cahen) à tenir sa formation principale de cette pépinière de grands intellectuels et savants qui ont marqué le 20° siècle en France, la prestigieuse Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Armé ainsi d'une solide formation, ouverte à toutes les sciences humaines alors en plein essor, il aborde les études arabes avec la volonté de les intégrer à la science moderne. Attiré autant par l'esthétique (la superposition de la belle figure de Farah Diba et de la calligraphie arabe, comme il se plaît à le dire parfois) que par l'empathie avec cet Autre qui, à partir de Mèze, sa ville natale, lui fait face de l'autre côté de la Méditerranée, il est le disciple du grand Régis Blachère (1900-1973), le premier Français à entreprendre une étude systématique et pertinente de la littérature arabe classique . Au contact direct du monde arabe, grâce aux nombreux séjours d'études qu'il y accomplit et aux différentes missions culturelles dont il est chargé , il en maîtrise admirablement la langue au point de risquer quelques poèmes directement composés dans la langue d'al-Mutannabî . Il occupe plusieurs chaires universitaires avant d'être élu au Collège de France, après le départ de Jaques Berque, comme titulaire de la chaire de Langue et Littérature Arabes Classiques (1976-1997). Il finira sa carrière comme Administrateur du Collège de France, après avoir assumé pendant quelques années (1984-1987) la charge prestigieuse d'Administrateur de la Bibliothèque Nationale.

Talent à multiples facettes, A. Miquel est d'abord un créateur. Fait rare parmi les arabisants et orientalistes, toute nationalité confondue, il touche à tous les genres :

- La fiction : aussi bien le roman (Le Repas du soir, (1964), Le Fils interrompu (1975), Les Lavagnes (1974), Vive la Suranie (1978), Layla ma raison (1984) …, que la nouvelle : L'inaccompli (1989)
- la poésie : Beau Calcaire, notre mémoire (2000), L'enfant et la Promesse (1999)…
- les mémoires d'enfance : Jusqu'à 16 ans (2003), ou l'itinéraire intellectuel : L'Orient d'une vie (1990).

- Les essais : Du monde et de l'étranger (2001), Tristan et Iseut.
- Les récits : Deux histoires d'amour, de Majnûn à Tristan (1995)

Son talent lui permet ainsi de mener une recherche polyvalente sur la civilisation musulmane classique et la culture arabe, en alliant sensibilité et maîtrise du style. Historien des civilisations avec son monumental L'Islam et sa civilisation (1979), il fait œuvre d'anthropologue avec un ouvrage de référence, La Géographie humaine du monde musulman, décliné en trois tomes (1973, 1975 et 1980) , sans oublier des incursions dans un domaine pluridisciplinaire avec Etudes sur la parenté (1965). Prolongeant sa réflexion sur l'islam, il est conduit à s'intéresser au Coran, notamment avec L'Evénement, le Coran : Sourate LVI (1992), comme à l'aspect social de l'islam : L'Islam dans la cité (1992)

Mais c'est, nous semble-t-il, dans le domaine littéraire qu'il s'impose le plus pleinement. D'abord comme traducteur hors pair de certaines œuvres littéraires parmi les plus marquantes :

- Littérature classique: Les Mu'allaqât, sept poèmes préislamiques (2000) ; Le fou de Layla, le diwân de Majnûn (2003?) ; Le Poète du désert, consacré à Antara (1997) ; Le livre de Kalila et Dimna (1980) ; Poèmes de vie et de mort d'Abû al-'Atâhiya (2000) ; Ousâma, un prince syrien face aux croisés(1986) ; en plus des ouvrages de géographes arabes tels ceux d'Ibn Hawqal (Kitâb sûrat al-ard)

- Le conte populaire et notamment les Mille et un contes de la Nuit ; Les Mille et Une Nuits, contes choisis I, II et III ; Un Conte des Mille et Une Nuits, 'Ajîb et Gharîb(1977) ; Sept contes des Mille et Une Nuits ou il n'y a pas de contes innocents (1987)…

- Littérature moderne, qu'elle relève de la fiction comme Le Jour de l'assassinat du leader, roman de N. Mahfouz, ou de la poésie comme Le Golfe et le fleuve, poèmes de Sayyab.

Attiré par le personnage mythique du poète Majnûn Layla, le fou d'amour, qu'il traduit et retraduit, il le présente au grand public sous forme de récit en le confrontant avec Tristan : Deux histoires d'amour, de Majnûn à Tristan et Layla ma raison.

Cependant, son apport principal dans ce domaine reste l'approche méthodologique déployée dans l'analyse des textes, classiques ou modernes. En cela, il s'affirme comme un grand novateur. En effet, après la période de compilation et d'édition de textes littéraires qui a dominé tout le 19° siècle, et après les premières décennies du 20° siècle caractérisées par une critique positiviste à visée historique (à la façon de Nallino), la critique littéraire moderne fait son apparition à travers quelques études éparses dont les plus pertinentes sont dues, sans aucun doute, à la plume d'Henri Pérès . Les travaux de Charles Pellat et surtout de Régis Blachère généralisent cette approche. Mais c'est bien à A. Miquel que revient le privilège de faire entrer la critique littéraire arabe dans le champ des études narratives et poétiques modernes qui ont explosé à partir des années 1960 en France. Esprit curieux, il s'initie, même sur le tard, aux différentes méthodologies qui s'élaborent et se succèdent à une grande vitesse . Il les applique à de courts textes qu'il expose souvent dans ses séminaires à Paris III puis au Collège de France , passant du structuralisme au générativisme, et de l'approche linguistique au formalisme. Ces séminaires ont souvent donné naissance à des articles enrichissants. Mais c'est surtout dans ses ouvrages sur les Mille et Une Nuits que sa méthode, élaborée à partir des théories fonctionnelles de Brémond , s'affirme (tel Logique du récit). Cette démarche exigeante, ce réajustement perpétuel, il l'inculque, avec son affabilité légendaire, à ses étudiants, maintenant disséminés aussi bien dans le monde arabe que dans les universités françaises.

Par son autonomie par rapport aux politiques d'État et sa proximité avec le cœur institutionnel du savoir, par son enracinement dans le paysage culturel français qu'il enrichit de sa créativité, par son implication dans la recherche méthodologique qui bouleverse actuellement les sciences humaines, André Miquel se trouve, en quelque sorte, à l'antipode du modèle orientaliste des débuts, tout en perpétuant l'une de ses traditions, celle de la rigueur et de la persévérance. Il représente sans aucun doute dans le domaine des études littéraires, la figure accomplie de l'Arabisant, qu'il fonde sur les décombres de celle de l'Orientaliste. Il bouscule définitivement le débat séculaire sur l'orientalisme.

En guise de conclusion : l'orientalisme et nous.

En ce début de 21° siècle, il est possible d'avancer sans grand risque d'erreur que l'orientalisme, né il y a deux siècles, a déjà vécu, du moins en

France. Certes, de l'autre côté de l'Atlantique, des courants puissants actuellement, qui se nourrissent d'une idéologie hégémonique néo-conservatrice, continueront encore un temps à vouloir servir les intérêts étroits, et surtout mal compris, d'une grande puissance. Il s'agit là de continuer à légitimer, par des théories pseudo-scientifiques qu'on voit même des intellectuels venant du monde arabe adopter à leur tour, la lutte menée contre le monde « non-civilisé », dans lequel on englobera pêle-mêle aussi bien les peuples qui n'aspirent qu'à retrouver leur dignité (au premier rang desquels il faut mentionner le peuple de Palestine) que des forces véritablement archaïques, réveillées par le déni de justice. Certes, en Europe aussi, et en France même, des courants d'opinion et des lobbys, orphelins de la décolonisation, inconditionnels de toute politique anti-arabe ou non résolus à l'acceptation d'une France républicaine et multiculturelle à la fois, continueront à alimenter une idéologie ou une propagande plus ou moins héritées du passé. Mais la discipline orientaliste savante, appelée désormais « discipline arabisante », ne pourra selon toute vraisemblance plus jamais retomber dans les errements passés. Une mondialisation bien comprise (loin de toute globalisation réductrice) en assurera la garantie. Et des deux côtés de la Méditerranée, les élites en dessinent d'ores et déjà les contours, malgré les soubresauts actuels. C'est dans cette perspective qu'il convient maintenant de recadrer la vision que nous, Arabes, avons de cet héritage orientaliste. Ce sera l'objet de cette conclusion où nous souhaiterions dresser un rapide bilan des activités orientalistes français, en nous limitant volontairement au domaine de la littérature, pris ici comme exemple du champ orientaliste dans son ensemble.

A ne retenir que l'aspect objectif et concret, nul ne peut ignorer ou minorer l'énorme effort déployé pour exhumer et mettre en circulation des œuvres majeures du patrimoine arabe classique, souvent collecté par les consuls européens dans les grands centres de l'empire ottoman, et notamment Istanbul et Alep. Outre les deux cents cinquante ouvrages , entièrement ou partiellement en arabe, publiés en Europe entre 1514 et la fin du 18° siècle, recensés par Josée Balagna , Daniel Reig fait état de quelques 700 ouvrages acquis par la Faculté des Sciences de Saint-Pétersbourg, que S. de Sacy cherche à acheter au Comte Ouranov autour de 1825 ; il fait état également d'un rapport de 1933 rédigé par Henri Mas-

sé, selon lequel « la Bibliothèque d'Alger renferme près de 700 manuscrits arabes recueillis presque tous par M. Berbugger » . Arrêtons-nous à quelques uns de ces titres publiés que nous reproduisons tels quels :

- Chrestomathie Arabe (autrement dit : anthologie), en arabe et en français, trois volumes, 1806 (S. de Sacy)
- Calila et Dimna ou fables de Bidpâi, en arabe, 1816 (S. de Sacy)
- Les Séances de Hariri, en arabe avec commentaire, 1822 (publiés d'abord par de S. de Sacy à ses frais), puis en 1847.
- Les Mille et Une Nuits, contes arabes, 7 volumes, 1823 (E. Galland)
- Les Prolégomènes d'Ibn Khaldoun, 1834, puis 1858.
- L'Histoire des Sultans Mamelouk d'Almaqrizi, 1837-1845
- Diwan d'Imru'l-Qays, 1837
- Géographie d'Aboulféda, en arabe, 1840 (de Slane)
- Vies des hommes illustres de l'Islam d'Ibn Khallikan, 1842
- Les Fables de Loqman, 1850
- Le livre de Sibawayhi, 1882
- Usama Bin Munqidhun émir syrien au premier siècle des Croisades, 1886

A ces quelques exemples il faut ajouter les nombreuses traductions d'ouvrages de grammairiens arabes, ainsi que les œuvres de Mas'ûdî, Ibn al-Khawwâm, Ibn Battûta, Ibn Hawkal, Ibn al-Bakrî, Ibn al-'Awam (La Vie de l'agriculture) et d'autres encore.

Si de tels ouvrages existaient dans les collections de particuliers ou des grands centres institutionnels, ils n'étaient sûrement pas à la disposition du public et ne semblaient pas, de toutes façons, nourrir l'enseignement dispensé dans ces centres. Nous pouvons en avoir la preuve par les programmes d'études des madrasas comme al-Azhar. Les sciences religieuses et philologiques y étaient à l'honneur ; mais nulle mention des autres disciplines. Qui plus est, le témoignage d'un Manfaluti, au début du 20° siècle, lui même élève al-Azhar, montre dans quel mépris et horreur étaient tenus « les livres d'adab ». Or les grands hommes de la Renaissance ont été nourris de ces ouvrages, soit par leur contact direct avec l'Occident soit par voie indirecte. L'intérêt porté par les gens du Ihyâ' tout au long du 19° siècle pour les maqâma n'était probablement pas étranger à celui témoigné par l'orientalisme d'alors. Signalons que le grand Cheikh

Muhammad ‘Abduh continuait au début du 20° siècle à en faire le commentaire. Il en est de même pour les grandes figures poétiques, à commencer par celle d’al-Mutannabî, devenu alors emblème non seulement de la puissance de la création poétique mais également de l’identité arabe que l’on cherchait à restaurer. La figure de Nasîf al-Yazijî, méconnaissant les langues étrangères mais correspondant avec S. de Sacy, donne à réfléchir. Ses deux principaux ouvrages sont Majma’ al-bahrayn, qui contient un recueil de maqâma imités de Harîrî et Hamadhânî, et son Charh diwân al-Mutannabî, justement les deux auteurs les plus souvent mis en valeur par les orientalistes.

Par ailleurs, l’œuvre éditoriale des orientalistes a eu également un impact direct sur les particuliers et les institutions qui ont été encouragés à suivre la même voie. Il suffit de penser au travail accompli par Tahtawî en Egypte et surtout par Ahmad Faris al-Chidyâq dès son arrivée à Istanbul en 1862. Il y crée en même temps que son journal, le fameux al-Jawâ’ib, une maison d’édition du même nom, qui s’illustrera dans l’édition critique des grandes œuvres classiques.

À considérer l’autre volet de l’activité orientaliste, à savoir l’analyse des textes et la périodisation de la littérature (adoptée par la production germanique et généralisée depuis), on s’aperçoit de la dette que la critique arabe a contractée à son égard. Nos premières anthologies (à commencer par Majânî al-adab fî hadâ’iq al-‘arab de Louis Cheikho- 1882) et nos premières histoires de la littérature, à commencer par celle de Muhammad Diab (1900) et jusqu’à celle de A-H. al-Zayyât (1928), en passant par celles de Tawfîq al-‘Adl (1904), de Zaydân et al-Râfi’î (1911), reprennent invariablement la périodisation élaborée par l’orientalisme. Il en est de même de notre critique naissante à commencer par Rûhî al-Khalidî (1902), qui assista au premier congrès orientaliste en 1897 et jusqu’à T. Husayn, disciple de Nallino, en passant par Qustâdî al-Himsy et bien d’autres. Quant à l’intérêt porté depuis quelques décennies à la littérature populaire, traditionnellement tenues dans un mépris total, il nous prévient également des études orientalistes, quel que fût leur objectif de départ.

Signalons enfin que la rénovation des études littéraires dans nos universités depuis quelques décennies est due elle aussi aux nouvelles métho-

dologies puisées auprès des maîtres occidentaux. Poussant l'analyse plus loin, je m'autoriserai à dire que même la mise en cause de la périodisation de la littérature arabe couramment admise et héritée de l'orientalisme (le fait de calquer mécaniquement l'évolution de la littérature sur les grandes périodes politiques : jâhiliyya, Islam, période omeyyade, période abbasside puis inhitat, décadence), même cette mise en cause provient d'une réflexion moderne sur le texte littéraire acquise en Occident, et notamment auprès des arabisants.

En même temps qu'elle nous rappelle notre dette envers l'orientalisme, cette réflexion rappelle la remarque d'Edward Saïd : non seulement l'Occident à « orientalisé » l'Orient, mais en plus celui-ci a accepté de « s'orientaliser », autrement dit de se voir avec les yeux de l'Occident. Mais cela peut-il encore être imputable à l'Occident après plus d'un siècle de lutte pour l'indépendance ? Si le monde arabe ne manque pas de ressources humaines qualifiées, il manque de volonté de se prendre en main pour relire son passé et dessiner son avenir de façon autonome. Où sont ces institutions dotées de moyens suffisants, scientifiquement autonomes, qui pourraient assurer une pérennité à des programmes de recherche de fond ? A défaut d'un sursaut réel, il est en tout cas inutile de continuer infiniment à incriminer l'autre.

Quoi qu'il en soit, il importe, en ce début du 21° siècle, d'assumer notre passé et nos insuffisances réciproques (car l'image que nous avons eue de l'Occident n'est probablement pas moins déformée, même lorsqu'elle est empreinte d'admiration, que celle qu'il a forgée de nous). Nous vivons actuellement, au moins au niveau du vrai savoir, une période d'humanisme et d'universalisme qu'il serait hasardeux de laisser passer sans recadrer nos rapports pour les mettre au service de nos peuples, et même de ceux qui parmi eux paraissent les plus récalcitrants. Il n'est pas inutile, à cet égard, de se rappeler l'exemple des grands arabisants français depuis les années 1950, à commencer par celui de notre hôte d'honneur, André Miquel.

✱✱✱✱

الاستشراق الفرنسي:
من سيلفستر دي ساسي إلى أندريه ميكيل

أ. د. بطرس حلاق

الملخص

في بحثه بعنوان «الاستشراق الفرنسي من سيلفستر دي ساسي إلى أندريه ميكيل» يرى بطرس حلاق (الأستاذ في جامعة باريس ٣) أن الاستشراق ما زال يؤثر في التفكير العربي منذ قرنين مميزًا أربعة مراحل تاريخية في هذه العلاقة بين الاستشراق والوطن العربي:

١ – بداية القرن التاسع عشر: وتمثل «اللقاء» الأول والحاسم والصدمة الحضارية بين الجانبين.

٢ – الاستعمار الفرنسي للجزائر والاستعمار البريطاني لمصر (١٨٨٢م) وظهور اتجاهين لدى المثقفين العرب : واحد متفهم ومتعاون مع الاستشراق والآخر اتخذ موقفًا عدائيًا شموليًا .

٣ – مرحلة ما بين الحربين العالميتين – الأولى والثانية – وحتى نهاية خمسينيات القرن الماضي: حيث ساد جو من التفاؤل مرده صعود الشعور الوطني والقومي العربي ومعه آفاق انفتاح سمحت برؤية إيجابية أكثر للغرب.

٤ – المرحلة الرابعة التي امتدت من ستينيات القرن الماضي وحتى أيامنا هذه وشهدت فشل المشروع القومي العربي وظهور تيار الأفكار الإنسانية على يد باحثين تعلموا في الغرب وغالبًا تخرجوا على يد جيل جديد من المستشرقين الفرنسيين مثل: كلود كاهين، ميكسيم رودنسون، جاك بيرك وأندريه ميكيل، وفي الوطن العربي كان لا زال هناك تيار يرى في الاستشراق آداة للهيمنة.

وبعد أن يؤكد حلاق أن سيلفستر دي ساسي (١٧٥٧ – ١٨٣٨) هو المؤسس الفعلي للاستشراق، يرصد قيام مدرستين في الاستشراق بعد ساسي: واحدة نظرية، والثانية «مدرسة» الاستشراق العملي الذي خضع للسلطات العسكرية – الغربية – المكلفة إدارة المستعمرات.

ويعرض حلاق ويحلل الأحداث التاريخية الفاصلة في بدايات القرن العشرين والثورات التي اشتعلت في الشرق وردة فعل الاستشراق على هذه الأحداث، أما بشأن الاستشراق في مرحلة التحرر من الإستعمار فإن أهم ما ميز هذه الفترة هو انخراط المستشرقين في مختلف فروع العلوم الإنسانية. ومع ذلك، فإن أندريه ميكيل المأخوذ بالعالمية وبدمج الاستشراق في العلوم الإنسانية الحديثة، قد أكمل هذا التوجه الجديد وعمَّقه حيث أدخل الاستشراق في المجال الأدبي.

يصف حلاق المستشرق ميكيل – وهو أحد تلامذته على أي حال – بالمبدع في كل أنواع الأدب: الخيال الأدبي، الشعر، والتجارب الأدبية والقصص، مما سمح له بالقيام بأبحاث متعددة الأبعاد حول الحضارة الإسلامية والثقافة العربية. يقول حلاق عن ميكيل: إنه يمثل بدون أي شك في مجال الدراسات الأدبية الصورة الكاملة «للمستعرب» الذي حل فوق أنقاض الاستشراق.

****

French Orientalism from Sylvestre de Sacy to Andre Miquel

Prof. Dr. Boutros Hallaq

Abstract

The study investigates orientlism as a science, human activity, a situation and art. It also demonstrates the French pioneers starting with the father and founder, the great intellectual secular and inspirer Sylvestre de Sacy (1757-1838) passing by Eanest Renon and Henry Lau runes and their remarkable role in the French classical Orientals. In addition, the study concentrates on the role of Robert Montague and Louis Massignon who is the founder of classical orientelism.

The study concludes by the personality of the Age, Andre Miquel who not only continued the process of his ancestors but also added creativity in the field of literature and others. Thus, we can say that he is a geographer, historian and an expert who represents the ideal orient list.

L'Orientalisme Français de Sylvestre De Sasy à André Miquel

Prof. Dr. Boutros Hallaq

Résumé

Après avoir résumé le mot en représentation et des réflexions sur l'Orient et plus particulièrement sur l'Islam.

1-L'Orientalisme:

Comme activité humaine, un savoir, une attitude, un art, une situation.

Dr. Boutros débute pour expliquer comment l'orientalisme est vu par les intellectuels Arabes: il cite Sylvestre De Sasy le Pape de

l'Orientalisme Européen à l'époque le fondateur catalyseur (1757 - 1838) qui aune attitude "rationnelle" et "laïque"

2- L'Orientalisme de l'Européocentrisme triomphant:

Le résumé cite: Emest Renan écrivain au prestige immense et Henry Laurens jouant tout les deux un grand rôle.

Puis passe à l'Orientalisme et la crise de l'Européocentrisme Robert Montagne et Louis Massignon qui sera le fondateur de L'Orientalisme

classique. Puis en 1929 vient André Miquel qui creuse le sillon ouvert par ces deux pionniers en élargissant jusqu'au domaine littéraire.

Le résumé met en valeur la grande importance de ce créateur, oralisant et Orientalisme, grammairien, géographe, historien, scientifique. Le premier Français à entreprendre une étude systématique et pertinente de la littérature Arabe classique, traducteur: hors pair, grand novateur, figure accompli de l'arabisant est hôte d'honneur de la session actuelle (2006) à Paris.

مدير الجلسة:

والآن إلى متابعة بحوثنا لهذه الندوة، وفي جعبتنا الآن «صورة الشرق والإسلام لدى الشعراء الفرنسيين»، يقدمها باحثانا لهذه الجلسة، الدكتورة نفيسة شاش، والدكتور «بيير برونيل»، والكلمة للدكتورة «نفيسة» بعد أن أقدم تعريفًا بسيطًا من السيرة التي تحصّلت عليها، فهي: أستاذة الأدب الفرنسي والأدب المقارن واللغويات والترجمة بجامعة الاسكندرية، والمشرفة على تدريس اللغة الفرنسية بكلية السياحة والفنادق في الجامعة، عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية لأصدقاء مكتبة الاسكندرية، ورئيسة لجنة نشر الرسالة للجمعية المصرية لأصدقاء مكتبة الاسكندرية، لها عديد البحوث والكتب أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: مفهوم التحليل النفسي عند «جان بول سارتر»، و«فن البلاغة» من خلال مسرحية «أهل الكهف» لـ «توفيق الحكيم» باللغة الفرنسية، و«العلاقات الثقافية بين أوروبا والعرب في مجال أدب ونقد وتفسير الأحلام» ،والسيرة طويلة، ولكننا نرى أن (خير القلادة ما أحاط بالعنق) فنكتفي بهذا، ونعطيها الكلمة، ونتمنى عليها وعلى جميع الزملاء الباحثين الاكتفاء بخمس عشرة دقيقة، لأن لدينا ترتيبات أخرى حتى نستطيع أن نخفّ إليها، فلتتفضل الدكتورة نفيسة مشكورة:

أ. د. نفيسة شاش:

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين والسلام على أشرف المرسلين، وخاتم النبيين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، أشكر سيدي الرئيس على هذا التقديم الجميل، وأود أن أتقدم بالشكر الخالص للمؤسسة، وللشخصية العظيمة الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين وإلى أفراد المؤسسة على هذا الملتقى العلمي الثقافي الهام،الذي جمع بين علماء الشرق والغرب من أساتذة أجلاء، وكلها بين آراء متفتحة وبناءة.

****

صورة الشرق والإسلام

لدى الشعراء الفرنسيين

أ. د. نفيسة عبدالفتاح شاش

أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن واللغويات والترجمة

بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية

منذ القدم وصورتا الشرق والإسلام يحتلان مكانة هامة في التصور العالمي وخاصة في أوروبا وبالأخص في فرنسا. والعديد من المفكرين والمسؤولين والكتاب والشعراء الفرنسيين أبدوا اهتمامًا واضحًا بالشرق وبالإسلام، لدرجة أنه على المستوى العالمي نجد العديد من المعاهد الخاصة بالدراسات الشرقية – حيث دراسة العالم العربي من حضارة وتاريخ وديانات ومعتقدات وغير ذلك – يصل عددها إلى مئات المؤسسات.

واشتهر العصر العباسي وبخاصة أثناء خلافة هارون الرشيد بالود والصداقة وتبادل الهدايا مع ملك فرنسا شارلوماني Charlemagne. ومن بين هذه الهدايا أرسل هارون الرشيد «ساعة ورغنونًا وفيلاً وبعض الأقمشة النفيسة»[(١)].

أرسلها الخليفة العباسي إلى ملك فرنسا Charlemagne وذلك أثناء خلافته (٧٨٦ – ٨٠٩م/الموافق سنة ١٧٠– ١٩٣هـ)، ليس على سبيل الصداقة فحسب بل وأيضًا تعبيرًا عن التقدم والمعرفة ومدى التطور العلمي لدى العرب، فقد كانت الساعة أول هدية من نوعها تدخل أوربا في هذه الحقبة من الزمن. وهذه الهدية الثمينة كانت رمزًا للأصالة العربية والتقدم العلمي الذي ظهر مع ظهور الإسلام[(٢)] الذي كان بمثابة المولود المارد: فقد ولد عظيمًا وسار شابًا مفتول العضلات قوي البنيان في خلال ربع قرن فقط من الزمان وذلك بعد هجرة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة في القرن السابع الميلادي.

وكانت هناك الفتوحات الإسلامية للبلاد المختلفة كمصر والشام والعراق وغيرها، هذه البلاد التي اعتنقت الإسلام مع حرصها على حضاراتها العريقة: فرعونية كانت أو كلدانية أو آشورية أو فارسية أو فينيقية. ولم يكن ذلك بقوة السلاح بل بالمعاملة الحسنة وحرية الاختيار للشعوب، مطبقين بذلك نظرية حقوق الإنسان كما نص عليها القرآن الكريم في قول الله عز وجل «لا إكراه في الدين» وأيضًا بقوله تعالى «لكم دينكم ولي دين»، تاركين لكل فرد ولكل شعب ولكل دولة، حرية العقيدة وحرية اللسان وحرية الدين، ولم تلبث معظمها في الاستجابة والتعريب والدخول في هذا الدين الحنيف. وامتدت هذه الفتوحات شمالاً إلى أفريقيا حتى وصلت عند المحيط الأطلنطي شرقًا إلى نهر السند في بلاد الهند، وكانت هذه الشعوب خاضعة لحكم الفرس واليونان والرومان حوالي ألف عام أي منذ عام ٣٣١ قبل الميلاد وحتى ٦٤٠ بعد الميلاد(٣).

وقد كان التأثير واضحًا للشرق والإسلام على البلاد الأوروبية مثل ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا وفرنسا وذلك من خلال العديد من المؤلفات الأدبية، فكان هناك التبادل بين الأفكار والآراء التي ظهرت بوضوح في كتابات العديد من الفرنسيين وبخاصة الشعراء أمثال: لافونتين La Fontaine في القرن السابع عشر، وأندريه شينيه André Chénier وفولتير Voltaire في القرن الثامن عشر وفيكتور هوجو Victor Hugo ولامارتين Lamartine وتييوفيل جوتييه Théophile Gautier وجيرار دي نرفال Gérard de Nerval في القرن التاسع عشر - حتى امتدت إلى كتاب وشعراء القرن العشرين.

١ - بلاد الشرق وانتشار الإسلام

استمر الإسلام في الانتشار منذ مولده في القرن السابع الميلادي وحتى ازدهاره في القرن الثالث عشر بسرعة هائلة، وكانت هذه الفترة في البلاد الأوروبية يسودها الظلام والجهل والتخلف والخرافات، بينما تألقت في الشرق علوم الدين والعلوم المختلفة من الدراسات الرياضية والفلكية والجغرافية والطبية والهندسية الخ، مما جعل من بلاد الشرق التي انتقلت إلى أوروبا عن طريق بلاد الأندلس الإسلامية

منارات لهذه العلوم والفنون والآداب والمعـرفة. وظهر ذلك جلـيّاً في مؤلفـات هينري كوربان Henri Corbin وجيـسـتـاف لي بون Gustave Le Bon وموريس لومبـار[٤] Maurice Lombard ولويس ماسـينيـون Louis Massignon ومـارسـيـل بوازار[٥] Marcel Boisard وموريس بوكاي[٦] Maurice Bucaille وروجيـه جـارودي Roger Garaudy وسيجرد هونك Sigird Hunck وغيرهم.

وأوضح الجميع بأن مفهوم الإسلام الذي عرفه الغرب عن طريق بلاد الأندلس ما هو إلا فكر البناء والعطاء والإخاء والسماحة والحضارة. فقد أشاد الإسلام بكل الأديان السماوية ومجد جميع الأنبياء والرسل على السواء واحترم كل المبادئ والعقائد التي أنزلت جميعها من مصدر واحد ألا وهو الله الواحد الأحد سبحانه وتعالى، الذي خلق آدم أبا البشرية جمعاء وإبراهيم أبا الأنبياء، الذي أنجب إسماعيل وإسحاق ومن ذرية إسحاق: موسى وعيسى بن مريم عليهم السلام. ومن ذرية إسماعيل سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم – فالمسلم هو من أسلم وجهه لله عز وجل منيبًا إليه متوكلاً عليه مؤمنًا برسله ومصدقًا بأنبيائه.

ويقول المفكر والفيلسوف المعاصر الفرنسي روجيه جارودي في كتابه «الإسلام في الغرب: قرطبة: عاصمة الفكر» الذي نشر في مدينة باريس عام ١٩٨٧ ما يلي: «إن بلاد الأندلس الإسلامية قامت في حقيقة الأمر بتوحيد ثقافات ثلاث ألا وهي الثقافة اليهودية والثقافة المسيحية والثقافة الإسلامية»[٧].

ويظهر هذا المفكر إعجابه الشديد بعظمة بلاد الأندلس، تلك «الجنة الأدبية الثقافية» و«القلعة الاقتصادية المتألقة» وعلى رأسها مدينة قرطبة فقد كانت منبع الحضارة التي أثرت القارة الأوربية بحضارتها وعلومها. فمن جامعة قرطبة انبعثت العلوم الحديثة والنهضة الحقيقية إلى أوروبا وبالتالي نبعت من الأندلس العربية على أيدي علماء المسلمين أمثال ابن رشد Averroès وابن سينا Avicenne وابن ماجه Avempace وابن طفيل والخوارزمي[٨] وغيرهم، ثم نقلت بعد ذلك إلى أوروبا عن طريق العلماء الأوروبيين الذين ارتشفوا من علم هؤلاء العرب. ومن بين هؤلاء العلماء نذكر على سبيل المثال: روجيه

باكون Roger Bacon وألفرد لي جران Alfred Le Grand وجالليو Galillée وليوناردو دي فنشي Léonard de Vinci وبالتالي فإن الذين أثروا النهضة في أوروبا من أطباء وعلماء ومهندسين وفلكيين وفنانين من منتصف القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر هم الذين ارتووا من جامعات قرطبة وغرناطة وأشبيلية، وكانوا دون جدل من تلاميذ المسلمين[٩].

وجدير بالذكر أن قدامى الإغريق كانوا من قبل قد حصلوا على العناصر الأولى من العلوم الطبية من مصر الفرعونية ألا وهي بلاد الشرق، وتشير إلى ذلك المفكرة الألمانية سجريد هونك Sigrid Hunke في كتابها: «شمس الله تطلع على الغرب» فتقول: «قبل أن يحلق الإغريق في آفاق العلم بذاتهم فإنهم كانوا قد تعلموا دراسة الطب من مصر وبلاد الشرق وحتى أبو كراط Hipocrates نفسه الذي لقب بـ «أبو الطب» لم يكن سوى حلقة في سلسلة العلماء وليس أول العلماء في هذا المجال وقد جمعت الكتابات فيما بعد وكانت تحمل كل موروث القدماء»[١٠].

فهؤلاء الإغريق أمثال فيثاغورث Pythagores والهنود أمثال تاليس thalès وغيرهم، كانوا يدينون بمعلوماتهم الرياضية والفلكية والجغرافية والطبية الخ. إلى المصريين القدماء.

وقد تم توصيل ونشر هذه العلوم إلى العالم بأكمله من خلالهم. وجاء العرب بعد ذلك ليرثوا ويبدعوا ويحللوا ويجددوا ويقوموا بعمل الدراسات التجريبية بأنفسهم، مطبقين ما تناولوه من الإغريق، وما أضافوه، ثم نقله بعد ذلك إلى الغرب والبلاد الأوروبية الذين تعلموا على أيدي هؤلاء العرب.

وبالتالي نجد أنه قبل القرن التاسع عشر الميلادي كان تعداد الأمية في أوروبا يصل إلى ٩٥٪ عكس ما كانت عليه في بلاد الشرق والإسلام حيث انتشر العلم، وكان الأطفال الصغار ما بين السادسة وحتى الحادية عشرة في جميع المدن والقرى العربية، من بنين وبنات يتلقون العلم وهم يجلسون القرفصاء على سجاجيدهم الصغيرة، ويكتبون على الألواح الخاصة بكل واحد منهم الأحرف الأولى من اللغة العربية، مرددين آيات الذكر الحكيم من القرآن الكريم عن ظهر قلب والذي بدأ بـ﴿**اقرأ باسم ربك الذي خلق**﴾.

ومن الملاحظ أن المفهوم الحقيقي للإسلام في القارة الأوروبية جاء بالأخص على لسان العلماء الألمان الذين كان لها النصيب الأكبر في تفهم الإسلام بصورته الشامخة المضيئة، وذلك لأن ألمانيا لم تكن من الدول المستعمرة لبلاد الإسلام مثل ما هو الحال لدولتي إنجلترا وفرنسا.

ويصرح هردر Herder بقيمة وعظمة العرب فيقول إنهم «أساتذة أوروبا» ويوضح العالم فريديريك شليجل Frederic Schlegel العلاقة بين الفن الإسلامي والطراز الجوتي (Style Gothique) وكذلك موقف الشرق من الفكر الكلاسيكي.

أما الكاتب والمفكر الشهير جوتا Goethe فإنه اهتم اهتمامًا بالغًا بالقرآن الكريم، ورأى أن الإسلام ليس دينًا فقط، ولكنه عقيدة وقيم ومجتمع، تأسس على العلم والعمل والتدبر والحكمة، وليس على الجهل والتواكل والاستكانة. وكان من المعجبين بالشعراء الصوفيين أمثال ابن الرومي والسعدي وحافظ ويقول هذا العالم الألماني الشهير: «إذا كان الإسلام معناه التسليم لله إذًا فإننا جميعًا نحيا ونموت على الإسلام».

ويقول أيضًا: «هل القرآن هو بالفعل كتاب الكتب أجمعين؟ إني أؤمن بذلك مثلما يؤمن به أي مسلم»[١١].

وقد أشاد جوتا Goethe بهذا الدين الحنيف وبمفاهيمه العميقة التي قامت على التدبر والفهم والبحث كما وجه القرآن الكريم. فقد أنزله الله عز وجل مرددًا فيه: «أفلا يتدبرون».. «أفلا يتفكرون».. «أفلا يعقلون».. وذلك ما أكد عليه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم الذي أرسله الله سبحانه وتعالى من أجل تصحيح الموازين وردها إلى مفاهيمها الحقيقية ومجراها الطبيعي من التدبر وإقامة الحق وترسيخ الإيمان بالله الواحد الأحد. وكان هذا المفكر الألماني جوتا الذي تمعن وتعمق في أصول هذا الدين الراسخة، واستبعد كل ما جاء من شوائب وتحريف ومغالطات متبنيًا بذلك البحث عن الحقيقة العلمية التي دعا إليها الإسلام، وكما جاء في كتاب ميشيل حايك[١٢] Michel Hayek.

ويؤكد الرسول عليه الصلاة والسلام على طلب العلم الذي يعتبر أساسًا لأي نهضة فكرية وأي تقدم علمي، وهذا التوجيه دائم لكل زمان ومكان كما جاء في الحديث الصحيح

«إن الله يبعث لهذه الأمة، على رأس كل مئة سنة، من يجدد لها دينها»[١٣]. ويقول الله عز وجل فـي كتابه المجيد: ﴿**ما فرطنا في الكتاب من شيء**﴾[١٤] وقد آن الأوان الذي يجب فيه أن نكون قد نظرنا إلى عالمنـا نظرة واعيـة فاهمـة كما أرشـدنا إلى ذلك الله جل جلاله منذ أن خلـق آدم عليه السـلام وتوالـت بعده الرسـل ﴿**ورسلاً قد قصصناهم عليك من قبل ورسلاً لم نقصصهم عليك**﴾[١٥] إلى أن جاء سيدنا إبراهيم عليه السلام وهو أبو الأنبياء: سيدنا موسى وسيدنا عيسى وسيدنا محمد عليهم الصلاة والسلام وهم أنبياء أرسلهم الله سبحانه وتعالى لينقذوا البشرية ويمنحوها الصحوة والاستيقاظ من الغفلة من أجل إنقاذ البشرية مما تعاني منه على مر العصور ونشر السلام كما قال الأب الجليل لولون Lelong في كتابه «إني تقابلت مع الإسلام»[١٦].

وإذا اتجهنا إلى الصعيد الثقافي نلاحظ أن الإسلام بعقيدته يقوم بتنمية وتوحيد وتوضيح هذه الثقافة ومعرفتها.

وفي مجال الفنون يعد الشعر الإسلامي من الأنواع التي جاءت بشيء جديد دخل على الشكل العام. فيقول الشاعر المرموق المسلم المعاصر محمد إقبال: «إن من أهداف القرآن الكريم العمل على إيقاظ الشعور السامي في الإنسان ألا وهو العلاقة بينه وبين الله والكون»[١٧]. ويقول مارسيل بوازار Marcel Boisard «إن الإسلام هو دين الإنسانية»[١٨] في كتاب بعنوان «إنسانية الإسلام» الذي نشر في باريس عام ١٩٧٩.

وكما جاء في القرآن الكريم في سورة البقرة في الآية ١٣٦: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم - بسم الله الرحمن الرحيم ﴿**قولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا وما أنزل إلى إبراهيم وإسحق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى وما أوتي النبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون**﴾[١٩]. صدق الله العظيم.

وبالتالي فإن نهضة أوروبا لم تنبع من إيطاليا في القرن السادس عشر كما أشاع البعض، ولكنها جاءت في حقيقة الأمر بدءًا من القرن الثالث عشر من الشرق ومن علماء مسلمين.

ويقول الكاتب إميل درمنهليم في كتابه (شهادة في الإسلام)[٢٠] إن أهمية الدور الذي يظهر من خلال العالم الإسلامي ليس فقط دورًا تاريخيًا ولكنه دورٌ متميز يرتكز على التخطيط الواعي والدراسة العلمية التي لا يمكننا القول إلا أنها دراسة دائمة الواقعية والاستمرارية. وذلك لأنها حضارة عريقة تغطي جميع الاحتياجات المادية والمعنوية معًا ونعيشها على مر العصور. فهي تهتم اهتمامًا خاصًا وبالغًا بالإنسان وبذاته وبإنسانيته العريقة من حيث العدالة المطلقة والانضباط والتوازن بين المجتمع والفرد وكذلك التسامح حتى أثناء الحرب، والتواضع وإنكار الذات أمام قدرة وعظمة الخالق، كما صرح بذلك أيضًا ليون بلوا Leon Bloy[٢١].

ويحضرنا في هذا الصدد أن الفنون والآداب التي أشادت بها أوروبا على أنها حصلت عليها من إيطاليا كانت جذورها الحقيقية تأتي من بلاد الأندلس، وعلينا أن نتتبعها، فقد ظهرت في مدينة مدريد بأسبانيا عام ١٩١٩وبعد أن تحولت بلاد الأندلس الإسلامية إلى بلد أوروبي، وصدر كتاب بعنوان دراسة إسلامية عن البعث واليوم الآخر La escatologia musulmana en la divina comedia لكاتب إسباني يدعى ميجيل بلاسيوس Miguel Palacios. هذه الدراسة أوضحت العديد من التساؤلات الواردة. وهنا أكد الكاتب أن «الكوميديا الإلهية» (La divine comédie) للكاتب الشهير دانتي Dante والتي كانت بمثابة القاعدة الأساسية التي ارتكزت عليها معظم مفاهيم وتراكيب الفنون والآداب في أوروبا ما هي إلا اقتباس صريح من رحلة الإسراء والمعراج المباركة التي قام بها سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وكانت من المعجزات التي أشار إليها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم بقوله تعالى: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم - بسم الله الرحمن الرحيم ﴿**سُبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير**﴾[٢٢] صدق الله العظيم.

وكانت بالفعل معجزة لأنها لم تكن رحلة منامية كما ادعى البعض، ولكنها كانت رحلة بالروح والجسد لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم الذي أسري به من المسجد

الحرام بمكة المكرمة إلى المسجد الأقصى بمدينة القدس وهو يمتطي «البراق» الذي أرسله الله جل جلاله برفقة جبريل عليه السلام. وفي المسجد الأقصى أرسل الله سبحانه وتعالى جميع الأنبياء والرسل كي تصلي خلف سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، ثم يتم بعد ذلك «العروج» أو رحلة الصعود إلى السماوات العلا بنفس البراق برفقة سيدنا جبريل عليه السلام، فيطّلِع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم على أسرار الكون حتى يصل إلى السماء السابعة ثم إلى سدرة المنتهى. وهنا يقف جبريل قائلاً لسيد الخلق سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام: «إذا تقدمت (أنت) اخترقت وإذا تقدمت (أنا) احترقت».

ويتقدم نبي الإسلام عليه الصلاة والسلام ويستمر في الصعود إلى السماء حتى يسمع صرير الأقلام في تصاريف الأقدار ثم يصل في النهاية إلى العرش والرؤية والكشف الحقيقي.

وقد يشير بعض الشعراء الفرنسيين أمثال جيرار دي نرفال Gérard de Nerval وهو من أشهر شعراء القرن التاسع عشر إلى هذه الرحلة العظيمة في إحدى قصائده بعنوان: «إلى سيدتي أيدا دوما «A madame Ida Dumas» في ديوانه المعروف بعنوان الأماني الواهية Les Chimères[٢٣].

وقد تبين في هذا الموضوع أن من المفكرين والأدباء الأوربيين من كان لهم اهتمامات علمية بعيدة عن أي تحيز ديني وآخرين حاولوا التعرف على جوهر الإسلام وما يحمله القرآن من معان خلاقة وقوانين منزلة من الحق سبحانه وتعالى، وبالتالي تعد ركيزة للمعرفة الحقيقية والإبداع الحر. والعديد منهم أيضًا كان يرتضي المفاهيم الزائفة والأباطيل دون تقصٍ للحقائق، وهذا ما جاء به بعض الرحالة الأوربيين عن بلاد الشرق وبخاصة عن الإسلام وقد نقلت معظمها عن طريق المؤلفات الأدبية مثل الملحمة وغيرها وكذلك عن طريق المؤرخين أمثال فيلاردوان Villardouin وجوافيل Jouiville وغيرهما[٢٤].

وفي القرن السادس عشر تحدث الكاتب الفرنسي مونتاني Montaigne عن الإسلام بصورة سطحية معتمدًا فيها على ما قرأة وسمعه ممن سبقوه، ولكنه عندما بدأ في التمعن

والتدبر اعترف في كتابه الشهير (لى أيسيه Les Essais) بالقيم والمبادئ والبسالة والشجاعة التي تميز بها الجنود المسلمون، وأبدى إعجابه الشديد بهذا الدين القيم(٢٥).

٢ - شعراء وأدباء الغرب وتوارد الأفكار

وقد نلاحظ التشابه الكبير في الاتجاهات والموضوعات المختلفة بين الشعر العربي في الشرق والشعر الأوروبي وبالذات الفرنسي في الغرب.

ويتناول روجي جارودي Roger Garaudy المفكر الفرنسي المعاصر ما عرفه عن الطابع الراقي والأسلوب الرفيع في وصف المشاعر العاطفية والأحاسيس الرقيقة التي لمسها في قصيدة «طوق الحمامة» لابن حزم الذي قال فيها:

«**بلد أعارتْهُ الحمامةُ طوقَها**
وكَسَاهُ حلة رِيشِه الطاووسُ
فكأنما الأنهارُ فيه مُدامةٌ
وكأنَّ ساحاتِ الديار كُؤوسُ»(٢٦)

كما نلاحظ التشابه والتآلف في المشاعر والاتجاهات في مجال الفنون والآداب والشعر، فنجد على سبيل المثال أن الشاعر الفرنسي الشهير والمرموق لافونتين La Fon-taine وهو من شعراء القرن السابع عشر قد تأثر تأثرًا بالغًا بقصص كليلة ودمنة(٢٧) هذه القصص التي جاءت من الشرق وكان مؤلفها هو بيدبا Baydaba كبير حكماء الهند – وترجمت بعد ذلك إلى الفارسية القديمة عام ٥٦٠ ميلادية ثم إلى السريانية عام ٥٧٠ ثم إلى العربية عام ٧٥٠عن طريق العلامة عبدالله بن المقفع، ثم إلى عدة لغات منها اللاتينية عام ١٣١٣ ثم الإيطالية عام ١٥٤٨ ثم الفرنسية عام ١٥٥٦. وله العديد من القصائد استخدم فيها الحيوانات كستار لنقده اللاذع لمجتمعه متأثرًا في ذلك بما جاء في القصص الشرقي والشعر الأندلسي، فيقول في ديوانه الشهير (لى فابل Les Fables) في قصيدة بعنوان «الحمامتان» «Les deux pigeons»:

«**حمامتان كان يجمعهما الحب الدافئ**
وبدأت إحداهما تسأم عشها

واتخذت القرار وكانت متسرعة
وانتوت الرحيل إلى بلاد بعيدة
فقال لها أليفها: «ماذا أنت فاعلة؟»
فالهجر ما هو إلا ألد المحن:
ولكن ليس لقلبك القاسي! فإن الأعمال
والمخاطر، ومتطلبات الترحال
ربما قللت من شجاعتك»[٢٨]

فهناك نوع من التبادل الثقافي والفني وكذلك نوع من النقل وتوارد الأفكار مثل ما رأينا في شعر لافونتين وابن حزم.

وأيضًا إذا تمعنا في كتابات المفكر والفيلسوف الفرنسي الذي أرسى القواعد الهامة للأدب الفرنسي منذ القرن السابع عشر ألا وهو (ديكارت Descartes)، لوجدنا التشابه بين بعض آرائه وأفكار العالم الإسلامي الجليل الشيخ أبي حامد الغزالي. وهذا ما قام بتوضيحه كتاب المنهج الفلسفي للدكتور محمود حمدي زقزوق[٢٩].

فيقول الكاتب الفرنسي ديكارت في كتابه Discours de la Méthode أحاديث المنهج: «إن واقع الإيمان إنما يعد دائمًا الركيزة الأولى في الأخلاق»[٣٠].

ويؤكد هذا العالم أن الإلمام بالدين له قيمة تؤدي إلى الوصول إلى ما وراء الطبيعة وبفضل الخالق سبحانه وتعالى والإيمان به يصبح الإنسان بعيدًا عن الشكوك.. وبفضل معرفة الطبيعة تتبلور الحرية وتزداد في القوة[٣١].. وبفضل أسرار الإيمان والتقوى والنور الإلهي يستطيع الإنسان التوصل إلى معرفة الحقيقة المرتبطة بالإحساس، وبالتالي يبادر باكتشاف أسس العلوم الإلهية، فيتقدم لكي يحصل على إمكانية إثبات الإرادة الحرة المعبرة عن الواقع: «الواقع الداخلي وهنا تتشكل مبادئنا العامة وكل هذا بفضل حرية التحكيم»[٣٢].

وقد يبدو لنا التعانق الفكري والالتقاء الواضح في العقل والنقل بين ديكارت الذي أسس الفكر الفرنسي وأثراه في القرن السابع عشر وبعض ما جاء في آراء الشيخ الغزالي[٣٣].

وفي كتاب بعنوان الإسلام والغرب[٣٤] يتحدث جارودي عن قصائد الحب للعلاَّمة ابن عربي بكل أنواعه ومن بينها حب الله جل جلاله مستشهدًا بحديث سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن الله جميل يحب الجمال»[٣٥].

ويرى جارودي أن الثقافة الغربية الحالية توجه كل تركيزها نحو العدم واللامعقول بينما يعتمد الشرق على الإيمان الراسخ بالله الواحد الأحد وبمعرفة حقيقة الإسلام التي تعد الحل الأمثل للحياة الكريمة لأن الإسلام هو دين الفطرة والعودة للجذور.

ويوضح هذا المفكر الفرنسي المعاصر في كتاب بعنوان تاريخ حياة القرن العشرين Biographie du XXe siècle أن نبي الإسلام محمد عليه الصلاة والسلام لم يدعِ أنه مؤسس لدين جديد، ولكنه أسند كل تعاليمه إلى الإلهام ونزول الوحي بالقرآن الكريم اللذين جعلاه يذكر أن الدين الحنيف هو الدين الأول والأخير، فهو دين سيدنا آدم عليه السلام أول إنسان على الأرض وأول نبي وأبو البشرية، وكل من سيدنا إبراهيم وسيدنا موسى وسيدنا عيسى عليهم السلام يعتبرون أنبياء الإسلام. فإن كلمة إسلام تعني التسليم لإرادة الله سبحانه وتعالى، وجاء سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ليتوج هذه السلسلة من الرسل، فإن أول ما خلق الله عز وجل في هذا الكون هو نور سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو أيضًا خاتم رسل الله على هذه الأرض.

وفي القرن الثامن عشر والمعروف في أوروبا بعصر التنوير نرى المفكر الفرنسي الشهير بيل Bayle في موسوعته العلمية التي تناول فيها دراسات عميقة للأديان والمعرفة بعنوان: المعجم التاريخي النقدي Dictionnaire historique et critique وهو يشير إلى عظمة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ومدى صدقه وحكمته وتسامحه والصفات السامية لشخصيته التي جمعت بين الحماس والحنان، والعمل والعبادة من أجل إنقاذ البشرية بأثرها... وكانت تلك أيضًا آراء بعض أبناء عصره مثل الإخوة تورنيفور Les Tourneforts والإخوة شاردان Les Chardins الذين تأثروا بما قرأوه من كتابات بعض الرحالة أمثال فارس أرفيو Le Chevalier d'Arvieux ومارتينو Mar-tino اللذين تحدثوا جميعًا عما لمسوه من معاملات طيبة من قبل المسلمين. وقد وصفوهم

بالسماحة والحضارة والترحاب تجاه أي أجنبي موضحين بذلك أن المسلمين بعيدون كل البعد عن أي نوع من التعصب أو التطرف. وقد جاء ذلك في كتاب بعنوان: مذكرات Mémoires الذي يعد من الكتب النادرة. وبالتالي لفت الأنظار وجذب العناية واهتمام الكثيرين بالإسلام.

وتوالت المؤلفات لكتاب مرموقين ومن بينهم مونتسكيو Montesquieu وفولتير Voltaire وديدرو Diderot وجون جاك روسو Jean Jacques Rousseau وغيرهم – ونشأت حركة الاستشراق L'orientalisme التي بلغت ذروتها في الفترة ما بين ١٧٧٠ و١٩٨٠ واستمرت رحلة الإسلام في بلاد الغرب...

وكان معظم هؤلاء يهتمون بالدراسات النقدية والفلسفية والأدبية ومن بينها الشعر. وسوف نلقي الضوء على اثنين منهم وهما: جون جاك روسو (١٧٧٨–١٧١٢) Jean Jacques Rousseau وفولتير Voltaire. فالأول ورغم أن معظم كتاباته نثرية إلا أنها تحمل في طياتها كل معاني الشعر وأساليبه وإيقاعاته فيقول في كتابه: (أحلام متنزه فريد) (Rêves d'un promeneur solitaire): إن علاقة الإنسان بالفطرة والطبيعة هي أمثل الحلول لمشاكل الدنيا التي أتلفت في هذا الكون بسبب المدينة ويرى أن الإنسان إذا ظل على فطرته فهو يظل نقيًا بعيدًا عن تلوث المدينة التي جرفته إلى المتاعب وإلى الهلاك وعليه أن ينتبه حتى لا يفتك به التيار ليكون ضحية التقدم الذي أبعده عن الطبيعة ليقع فريسة لذلك التقدم.

أما فولتير Voltaire (1694 - 1760) والذي هاجم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم عام ١٧٤٢ في مسرحيته Mahomet (محمد صلى الله عليه وسلم) فقد عاد على صوابه – كما اعترف واعتذر في كتابه (وثيقة عن الأخلاق Traité sur les moeurs) وكتابه (وثيقة عن التسامح Traité sur la Tolérance) الذي صدر بعد وفاته عام ١٧٦٣ وقال: «علينا الخروج من دائرتنا هذه والتطلع إلى باقي العالم».

فتراجع عما قاله بعد الدراسة والتدقيق والتمحيص والبحث، لأنه اكتشف في نهاية الأمر أنه كان مخطئًا، وأصبح يلوم نفسه على ما قدمه في المسرحية فانقلب إلى النقيض

لدرجة أنه تقدم بالاعتذار في وثيقة عن الأخلاق Traité sur les mœurs وتحدث عن عظمة هذه الشخصية الفريدة سيد الخلق رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم[٣٦] وأشاد بها كنموذج فريد يحتذى به لما فيه من الصفات الإنسانية الشريفة.

ويعد هذا الكاتب من أهم شعراء القرن الثامن عشر وكانت له الكتابات المتنوعة التي تناول فيها المسرح والنقد الأدبي والدراسات الفلسفية والروايات والقصة القصيرة والتاريخ وكذلك الشعر، فيقول في كتاباته الأولى معبرًا عن حبه للدنيا والطرف التي كان مولعًا بها في بداية حياته:

أحب الرفاهية إلى حد الاسترخاء
وكل ألوان الملذات والفنون
والنظافة والذوق الرفيع والزخارف
فإن كل إنسان نبيل يحمل تلك المشاعر
آه! أين هذا الزمن الجميل مما نحن فيه من جمود!

«قصيدة الدنيوي» (١٧٣٦).

ينتقل من هذا الطور – «حبه للدنيا» – إلى تناول النواحي الأخلاقية عام ١٧٣٧ مناديًا فيها بالتسامح فيقول في قصيدة بعنوان: «خطب شعرية عن الإنسان Les discours en vers sur l'homme».

«**المعجزات طيبة إذا استطعت إغاثة أخيك**
وإن انتشلت من وسط الفاقة الصديق
وعندما تتقبل الفضيلة ممن يعاديك
فتعد أعظم معجزة ولكن ليس هناك وجود لمثل هذا الطريق»[٣٧]

ويؤكد هذا الفيلسوف على القيم والمبادئ، والحنان والحب، والتفاهم والتسامح بين البشر، فيقول في وثيقة عن التسامح: «إنني أتوجه إليك بالقول فلا بّد أن تنظر حولك إلى البشر فالجميع إخوة! أعني أخي التركي؟ أخي الصيني؟ أخي اليهودي؟ أخي السيامي؟ نعم بلا أدنى شك نحن جميعًا أبناء لأب واحد ونحن جميعًا مخلوقات لخالق واحد.. وإذا

نشبت الحروب بكل ما تحمل من كوارث – ولا مفر منها – فعلينا الابتعاد عن التباغض والبعد عن الكراهية والبعد عن التنازع وتمزيق بعضنا البعض في قلب السلام»[٣٨].

وهنا نذكر وصايا النبي صلى الله عليه وسلم للمسلمين في حروبهم، وكذلك الخلفاء الراشدين حين وصّوا جنودهم بهذه الوصايا الجليلة[٣٩].

وكان هذا الكاتب يمقت التعصب الديني ويتصدى له بكل شجاعة وبسالة فبينما كانت فرنسا والدول الأوروبية غارقة في الحروب الدينية les guerres de religions كان فولتير ينادي بالتسامح والتراحم ويقف أمام كل هذه التيارات الجارفة التي كانت تجتاح القارة الأوروبية في هذه الفترة من الزمن.

ولفولتير بعض القصائد التي اهتم فيها بإبراز الشهامة المطوقة بالغزل إلى جانب الرؤية الفلسفية ومعانيها الجادة وكذلك القصائد العلمية. وقد سبق في ذلك أقرانه من الشعراء أمثال أندريه شينييه André Chénier وسولي برودوم –Sully Prudhomme في توضيح معاني الدراسات العلمية بالشعر، مؤكدًا أنه ليس هناك أي تعارض بين العلم وفنون الشعر فيقول في خطاب لصديقه[٤٠]: «إنني أعترف بعدم وجود أي تعارض بين علم الطبيعة وزهور الشعر» – وهنا نذكر ألفية ابن مالك في النحو والصرف[٤١].

وبالتالي يقوم بكتابة العديد من القصائد العلمية معبرًا عما يعتمل في نفسه، مؤكدًا إمكانية ربط الدراسات العلمية بالأبيات الشعرية وذلك على سبيل المثال في موضوع الجاذبية الأرضية حيث تأتلف الفخامة بالبساطة والعلم بالفن فيقول في قصيدته: «رسالة خاصة إلى ماركيزة شاتليه»:

«الله يتحدث، ولسماعه يذوب الفضاء
وكل شيء يتجه مشتركًا نحو مركز واحد
وهذا التحرك ذو القوة الهائلة، وروح الطبيعة
كان مندثرًا في ليلة مظلمة
حتى جاء برجل نيوتن، ليقيس العالم
وأخيرًا يرفع الحجاب الهائل لتتفتح السماوات»[٤٢]

ويعد فولتير من أهم كتاب وشعراء القرن الثامن عشر وكان له أكبر الأثر على من جاء بعده، وذلك لأنه كان أول من أشاع الفكر النقدي والفلسفي الذي يستحق كل التقدير. وقد هاجم الكنيسة بقوة وشجاعة وكان من أوائل المدافعين عن حرية العقيدة وحرية الرأي والوقوف مع الحق ورفض التخلف – والتزمت والتشديد والعنصرية.

٣ - من شعراء القرن التاسع عشر والمدارس الأدبية:

وإذا انتقلنا إلى آفاق القرن التاسع عشر وجدنا العديد من الشعراء الذين ينتمون إلى المدارس المختلفة وعددها خمس: المدرسة الرومانسية le romantisme والمدرسة الواقعية le réalisme والمدرسة الطبيعية Le naturalisme والمدرسة البرناسية Le Parnasse والمدرسة الرمزية le symbolisme.

وامتد تأثير هذه المدارس الخمس على مر الأعوام، فكان هناك بعض الشعراء الذين ينتمون إلى العديد منها، والبعض الآخر يلتزم بواحدة فقط مثل الشاعر الرومانسي لامارتين Lamartine الذي انتمى إلى المدرسة الرومانسية، فأبرز المعاني العديدة من تأملات وأحزان وتقرب إلى الطبيعة والاندماج فيها، ثم اهتمامه بالشرق خاصة. وقد عبر عما يعتمل في نفسه بالتضرع إلى الله سبحانه وتعالى والاستعانة به، مناديًا بأن «الرب موجود في كل الوجود» كما قال في قصيدة بعنوان «ياهودا Jehovah»، وعبر عن سحر الطبيعة في قصيدة بعنوان «شجرة القرو Le Chêne»، وأخرى بعنوان «الإنسانية L'humanité» تناول فيها ما يجول في داخل الإنسان من إيمان يمنح السكينة – وكل هذه القصائد وغيرها تنتمي إلى مجموعتين[٤٣] الأولى التي تحتوي على «الشعر الموسيقي» وهي القصائد التالية: تأملات شعرية عام (١٨٢٠) والتأملات الجديدة (١٨٢٣) وأنغام شعرية ودينية (١٨٣٠) – حواس شعرية (١٨٣٩).

أما المجموعة الثانية: فيطلق عليها عنوان «قصائد البطولة والفلسفة» مثل قصيدة «وفاة سقراط» ١٨٣٣ و«جوسيلين» ١٨٣٦ – و«سقوط ملاك» ١٨٣٨.

ومعظم هذه القصائد نجد فيها الأثر واضحًا للاتجاهات الروحية السامية التي انبثقت في الشرق على أيدي شعراء الصوفية.

ويقول لامارتين في قصيدة بعنوان «الخلود L'immortalité»:

ورغم ذلك يا رب! بواسطة القانون السامي

هذه الروح الحزينة تتجه إليك مرة أخرى

عندما شعرت أن الحب هو الهدف والغاية

وأصبحت كلها شغفًا عليه واشتعلت شوقًا إليه[٤٤]

وننتقل بعد ذلك إلى شاعر آخر من أهم شعراء القرن التاسع عشر ألا وهو فيكتور هوجو Victor Hugo الذي ولد عام ١٨٠٢ وتوفي عام ١٨٨٥ وكان له إنتاج أدبي غاية في الثراء. فقد تناول القصة والرواية والمسرح والشعر – وهناك الشعر الموسيقي والشعر الهجائي والشعر الحماسي أو البطولي. وكان هذا الكاتب موهوبًا منذ طفولته فقد كتب العديد من القصائد التي منحته الفوز في مسابقة الأكاديمية الفرنسية عام ١٨١٧وكان عمره لم يناهز الخامسة عشرة. وكان هذا النجاح بمثابة الدفعة القوية التي جعلته يخوض بكل أحاسيسه ومشاعره في أول كتاب له الذي أطلق عليه عنوان «أناشيد وقصائد شعرية Odes et Ballades. وفي عام ١٨٢٩ كتب ديوانه المشهور «الشرقيات» (Les orientales) الذي اجتمع فيه بريق فنه الأخاذ إلى جانب الأضواء الخافتة للمناظر الطبيعية الأخاذة والشمس الساطعة التي تناثرت من حولها حضارات شتى بكل ما تحمل من مظاهر متألقة تارة من خلال بلاد الأندلس وتارة أخرى من خلال بلاد الفراعنة.

ويقول فيكتور هوجو (Victor Hugo) في مقدمة هذا الديوان ما يلي:

«إن الدراسات الشرقية لم تصل من قبل إلى هذا المدى من الاهتمام ففي عصر الملك لويس الرابع عشر كانت كل الأنظار تتجه إلى الحضارة اليونانية أما الآن فالحضارة الشرقية هي التي تجذب الجميع»[٤٥].

وفيما يلي بعض المقتطفات من ديوانه «الشرقيات» (Les orientales) الذي نشر عام ١٨٢٩: فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان «نور القمر» (Clair de lune):

«وكان القمر خافتًا يتأرجح فوق الماء

وأخيرًا فتحت النافذة المطلة ليأتي منها الهواء

ونظرت السلطانة للبحر الذي يرتطم

هناك، بماء متلألئ فيطرز الجزر السوداء

وكان القمر خافتًا يتأرجح فوق الماء»(٤٦)

ويقول في ديوان بعنوان «الأشعة والظلال» (Les rayons et les ombres) كتبها عام ١٨٤٠ في قصيدة بعنوان «مشهد مريح» (Spectacle rassurant) :

«كل شيء مضيء وكل شيء تغمره السعادة

والعنكبوت ذو الأرجل النشطة

يصل زهور السوسن الحريرية

وينسج زخارف مستديرة مفضفضة»(٤٧)

ويسترسل هذا الشاعر الفنان في ملحمته الشعرية وتأملاته الرقيقة لتلك الطبيعة الخلابة في القصيدة نفسها:

«العصفور يغرد في انسجام تام

بين الغصون المشمسة

وصوته يسبح رب الكون

فلا يراه إلا كل قلب خاشع

فيجعل الفجر جفونًا من لهب

للسماء: تلك العين الزرقاء»(٤٨)

ويعد فيكتور هوجو من أشهر الكتّاب الذين كان لهم أعظم الأثر في كتّاب القرن التاسع عشر والذي اعتبر قائدًا لهم، وتوالت نجاحاته في الشعر والمسرح والرواية ووصل إلى القمة على أثر حدثين هامين: الأول هو حادث مؤلم هزّ مشاعره هزة عنيفة عندما فقد ابنته ليوبولدين بوفاتها والثاني عندما تم نفيه خارج البلاد إلى مقاطعة جيرسي.

ورغم أن هذا العبقري لم تسمح له الظروف بالسفر إلى الشرق إلا أنه حاول جاهدًا تعويض هذا النقص بقراءاته العديدة عن قصص الرحالة، وكذلك خياله الخصب الذي كان

ينقله إلى عالم جذاب تتلألأ فيه أشعة الشمس من شروقها إلى غروبها. فيتحدث فيها عن تألق الشرق متأثرًا بالحضارة العربية الشامخة مؤكدًا أن الفن الذي يدونه قلم الكاتب ربما يفوق الفن الذي ترسمه ريشة الرسام، فهو الذي فتح الباب للشعراء في مدرسة البرناس على أن يكون شعارهم «الفن من أجل الفن» (L'art pour l'art) وهنا تتعانق ألوان الإبداع بالإيقاعات الموسيقية في لحن خالد وفريد وأنغام هادئة وضاءة حالمة، وخطوط واضحة وأشكال جذابة وألوان براقة. وهنا تبدو نظرة فيكتور هوجو الفنان العبقري وتقنيته الأصيلة وكأنها تقنية صائغ ينقش الحلي ويطعمها بالأحاسيس الرقيقة التي تترجمها الرؤية الصادقة الممزوجة بالأفكار الرائعة فتتألق من خلال رموز شتى - فإن اختيار الكلمات بعناية فائقة تكاد تحولها إلى درر تتلألأ وكأنها قرط مرصع بفصوص متنوعة من الماس والزمرد والياقوت والمرجان.

وهنا يتولى الشاعر صياغتها على شكل حلي في سلاسل من الشعر قد يفوق في جماله المجوهرات الثمينة التي تتجمل بها الحسناوات فتتمتع الحواس والأبصار والأفئدة. ويشيد هوجو: بإعجابه بجمال الأندلس في ديوانه الشرقيات (Les orientales) في قصيدة بعنوان «غرناطة» فيقول:

الحمراء! الحمراء! القصر الذي جملته العباقرة
يبدو وكأنه حلم يملؤه الانسجام والنغم
القلعة ذات الشرف المنقوشة المتصدعة،
حيث تدوي في ليلها مقاطعها الساحرة،
حين ينشر القمر من خلال الأقواس العديدة العربية
على الجدران: أشكال زخارف بيضاء مثلثة[٤٩]

وننتقل إلى علم آخر من أعلام القرن التاسع عشر في مجال الشعر والذي ينتمي إلى مدرسة البرناس (Le Parnasse) وهو تيوفيل جوتييه (Théophile Gautier).

ولد هذا الكاتب عام ١٨١١ وتوفي عام ١٨٧٢ ويعد من مؤسسي هذه المدرسة التي اهتمت بالجمال والنظريات الجمالية قائلاً إن الفن لا يعتبر وسيلة ولكنه غاية. ومن خلال الجمال يأتي كل ما هو جذاب في شكله ومضمونه.

وهذا الفنان العبقري يضع حسه البصري قبل الفكر والمشاعر فتتوالد موضوعاته معظمها من الصور التي يراها ثم يقوم ببلورتها إلى رموز مشبعة بالخيال المتألق. أما إطار شعره فهو واضح ومحدد بخطوط مضيئة وأشكال مزخرفة بالأنغام والألوان. وكثيرًا ما تتحرك مشاعره على أثر منظر أو لوحة شلال مياه. ويرتكز إنتاجه الشعري على الأشكال والألوان وكأنها لوحات رسام أراد أن يعطي للفنانين المنتمين لتلك المدرسة (Parnasse) النماذج الأساسية لهذا الفن الرفيع.

وفي عام ١٨٤٠ قام تيوفيل جوتييه برحلة إلى الشرق وكان لها عميق الأثر على كتاباته مثل رواية المومياء (Le roman de la momie) وغيرها من الكتابات النثرية وبخاصة على ديوان شعري بعنوان «أصداف وأحجار نفيسة» (Emaux et camées) الذي كتبه عام ١٨٥٢ وآخر بعنوان «في إسبانيا» (En Espagne) عام ١٨٤٠ وثالث عام ١٨٤٥ وعنوانه «في الشرق (En Orient)» أوضح نظريته الشعرية مؤكدًا بأن الفن لا بد وأن يكون هدفه هو الفن نفسه (L'art pour l'art) وكتب يقول في مقدمة كتابه «قصائد كاملة» (Poésies competes) «إن فائدة الفن تكمن في جماله وبمجرد أن تضاف له الاستفادة فإنه يتخلى عن قيمته الجمالية وبالتالي كل شيء يتلاشى»(٥٠).

وكان عاشقًا للأزهار مولعًا بها، يفضلها على أقوى الخطب ويؤكد أن الجمال هو الحقيقة الوحيدة في عالمنا فلا بد أن يكون شعر الفنان وغايته هو الجمال، أما القيم والمبادئ الأخلاقية فإنها جميعها تكمن بداخل هذا الجمال ومن يصل إلى الجمال فسوف يصل حتمًا إليها. ويقول في قصيدة بعنوان «إلى المدافعين عن الأمة» (Aux tribuns):

من لا يستطيع القول بأن كل شيء جميل
امرأة كانت أو لحنًا أو زهرة! ألا تحمل بداخلها
كل صفات العلم والمعرفة والأخلاق والقيم؟(٥١)

وقد يختلف تيوفيل جوتييه عن رفقائه لأنهم كانوا لا يهتمون إلا بمشاعرهم، ولكنه هو كان يعطي للعين والرؤية أكبر قدر من الإحساس فيقول:

«كل قيمتي تكمن في اهتمامي بالنظر فإنني إنسان ينظر باهتمام ويعتز تمامًا بالعالم المرئي».(٥٢)

وفي ديوانه «أصداف وأحجار نفيسة» (Emaux et camées) التي كتبها بعد عودته من رحلته إلى الشرق كتب قصيدة بعنوان «أنغام خفية» (Affinités secrètes) أظهر فيها قيمة الأحاسيس والمشاعر والتناغم التي كثيرًا ما تتردد في حوار خلاب بين الإنسان والأشياء فيتولد منه نوع من الجاذبية الساحرة والأحاسيس الرقيقة فيقول:

عصفور، لؤلؤة، وردة، حمامة برية
الجميع يذوب، والجميع ينتهي
اللؤلؤة تندثر، والرخام يتلاشى
والزهرة تذبل والعصفور يفر
وأنت التي كنت أمامك أشتعل وأرتعد،
أي مياه وأي قمم، وأي شجرة ورد
وأي قبة تعرفت علينا ونحن معا
لؤلؤة كانت أم رخامة أو زهرة أم يمامة
أنغام خفية(٥٣)

ثم يصحبنا إلى رحلة جديدة تغمرها إيقاعات اللون الأبيض ويطلق عليها عنوان «سيمفونية يعتليها اللون الأبيض» (Symphonie en blanc majeur) يتغنى فيها بكل درجات اللون الأبيض وما يحمله من أطياف فيقول:

من أين نضارة هذه المرأة وكأنها طائر أبيض
أم صقيع أم قطن أو رخام أو عاج؟

ثم ينقلنا إلى مجموعة ثالثة تتجلى فيها صورة الشرق بدفئه وسلطانه، وهنا نرى صورة مصر فتبدو منذ عنوان القصيدة وهي «مشاعر المسلات من حنين وشوق» (Nostalgie d'obélisques) ومجموعة أخرى بعنوان «مسنو المدينة» (Les Vieux de la ville) ثم «اعترافات عصافير الجنة» (Ce que disent les hirondelles) والتي يقول فيها:

يصرخ عصفور حجرتي الصغيرة
في أزمير فوق أسقف القهوة
أرى على بابها الحجيج يسبحون بحبات الكهرمان
تحت الأشعة الدافئة
فأدخل وأخرج معتادًا
على أبخرة النرجيلة الشقراء
ومن بين تصاعد الدخان
أتلمس العمامات والطرابيش(٥٤)
ويقول العصفور السادس «يا له من ارتياح
في القاهرة، فوق المآذن
حيث الزخارف المشكلة
والأماكن تستعد للشتاء»
إني أستوعب كل ما تقوله (تلك الطيور)
لأن الشاعر هو نفسه عصفور
ولكنه أسير وكثيرًا ما اصطدمت وثباته
أجنحة أجنحة! أجنحة
مثلما هو الحال في أنشودة روكير
لكي نطير معها هناك
نضارة الربيع والشمس الذهبية،
أصداغ وأحجار نفيسة(٥٥)

وبالتالي يتضح لنا أن تيوفيل جوتييه يطبق النظريات الجمالية التي سنَّها على شعره بالإضافة إلى خياله البرَّاق الذي يفصح فيه عن أسباب فنان يعشق كل آيات الدفء والحنان المطعمة بجمال الشرق.

وننتقل بعد ذلك إلى كاتب وشاعر من أهم فناني القرن التاسع عشر. فقد أثر على العديد من شعراء عصره وامتد تأثيره على العديد من الكتاب والشعراء حتى الآن. هذا

الشاعر هو جيرار دي نرفال (Gérard de Nerval) والذي ولد عام ١٨٠٨ وتوفي عام ١٨٥٥ وعمره لم يناهز ستين عامًا. مات منتحرًا هربًا من آلام الجوع والفقر والمرض. ولم تكتشف عبقريته الفذة إلا في القرن العشرين عندما صرح عنه الكاتب الفرنسي الشهير جون جيرودو (Jean Giraudoux) بقوله: «إني أعتبر جيرار دي نرفال أخًا لي» ومنذ تلك اللحظة والباحثون أخذوا في التنقيب عنه وبدأت الدراسات العديدة تكشف ما أخفاه الآخرون.

ويعد جيرار دي نرفال من أقطاب الأدب الفرنسي في العصر الرومانسي، ورغم أن هذا الكاتب كان له العديد من المؤلفات الروائية والقصصية والمسرحية وكذلك الشعرية فقد كان له أعمق الأثر على عدد من الكتاب الفرنسيين إلا أنه ظل في طي النسيان لفترة طويلة وقد كان له أعمق الأثر على كل من (Victor Hugo) وشارل بودلير (Charles Baudelaire)، وغيرهم من فطاحل شعراء القرن التاسع عشر ثم جييوم أبولينير (Guillaume Apollinaire) وبلير سندرار (Blaise Cendrars) وغيرهم من شعراء القرن العشرين إلا أن أحدًا في حياته لم يعره الاهتمام المستحق فعاش في أشد المحن وانتحر هروبًا منها. وقد كان رائدًا من رواد التيار الأدبي السريالي المعروف في القرن العشرين ومؤسسًا له قبل ظهوره، فقد كان أول من ابتكر هذه الحركة الأدبية في روايته أوريليا (Aurélia) التي كتبها عام ١٨٥٣ وهو اتجاه أدبي يعمل على تدخل الخيال في حقيقة الواقع (L'épanchement du rêve dans la vie réelle) وكان قد أطلق اسم سوبر ناتيراليزم(Supernaturalisme) وتحولت تلك الكلمة فيما بعد وبقلم أندريه بروتون (André Breton) وفيليب سوبو (Philippe Soupault) رواد الحركة السريالية في الأدب الفرنسي إلى كلمة (Surréalisme) أو السريالية.

وفي يوم الجمعة ٢٣ ديسمبر ١٨٤٣ بدأ جيرار دي نرفال رحلته إلى الشرق وكان هذا الكاتب رحالة بطبعه وظل طول حياته في السفر والترحال فعاش عمره كله ليرحل من واد إلى واد ومن بلد إلى بلد ومن فكر إلى فكر، وانتحر لكي يرحل من عالم إلى آخر مؤكدًا أنه عالمه الحقيقي.

ومن بين رحلاته كانت رحلته إلى الشرق ومن بين بلاد الشرق ذكرياته الجميلة في الاسكندرية وطيبة وعين شمس وعن الأهرامات الشامخة كما جاء في كتاباته: أوريليا

(Aurélia) وبنات النار (Les filles du feu) ورحلة إلى الشـرق (Voyage en Orient) وكذلك في دواوينه الشعرية.

فـفـي ديوان بـعنوان: «شـعـر وأبيـات مـوسـيـقـيـة» (Lyrisme et vers d' Opéra) وفي قصيدة بعنوان: «أنشودة نساء الشرق» (Chant des femmes en Illyrie) يقول:

أيتها البلاد الساحرة
إن الجمال
هو الذي يخضعك بسلاسله
وهناك فوق تلك الجبال
نحن المنتصرون
بينما يسيطر الكافرون على السهول
ولدينا
حبه الغيور
ليلقى قلوبهن القاسية
ولكن بُغْيَة امتلاكنا
ماذا عليه أن يقدم لنا؟
نظرة أم كلمة أم تنهيدة!
آه أيتها الشمس الضاحكة
شمس الشرق
بفضلك نتحمل العبودية
ونيرانك المنتصرة
تروض القلوب،
ولكن الحب فعله أقوى وأقوى
إن أنغامه
شديدة القوة
كي تشعل الشجاعة

لدى إنسان جريء للغاية
فمن ذا الذي يستطيع أن يرد
وردة أو ابتسامة أو قبلة؟(٥٦)

ثم ينقلنا إلى قصيدة أخرى من نفس الديوان «بلاد الأندلس»(٥٧) (Espagne) فيقول:

بلادي الهادئة بلاد الأندلس
من يستطيع البعد عن سمائك الصافية
ومدنك وجبالك
وأجواء ربيعك الخالدة؟
وهوائك الصافي الذي يسكرنا
وأضواء نهارك التي قلَّت في جمالها عن لياليك
وحقولها التي أضفى عليها الله
جمال جنته
وقديمًا، حينما هجرتك مليكتك
العربية
رصعت جبينها الملكي
بتاجها الشرقي!
وما زال الصدى يردد
لشاطئك الساحر
الفقرة العربية الشهيرة مناديًا
المجد والحب والحرية

وإذا انتقلنا إلى ديوانه الشهير (Les chimères) «الأماني الواهية» لوجدنا هذا الشاعر يتأمل عظمة الخالق في خلقه فيقول في قصيدة بعنوان «أبيات ذهبية»(vers dorés).

أيها الإنسان المفكر الحر – أتتخيل أنك الوحيد المفكر
في هذا الكون حيث تنبض الحياة في كل شيء؟
فإن حريتك مرتبطة بالقوة التي تمتلكها

ولكن العالم غافل عن كل نصائحك
احترم في الحيوان النفس النابضة،
وفي الزهرة الروح التي تتفتح لها الطبيعة
وفي المعدن الأصم السر الخفي الذي يحيا
الكل يشعر - والكل له تأثير عليك[٥٨]

ومن خلال رحلاته العديدة كان جيرار دي نرفال في حقيقة الأمر يبحث عمّا يجيش في نفسه من حرمان وفقدان للحنان: حنان الأم التي رحلت عنه منذ طفولته وهو في الثانية من عمره وظل دائم البحث عنها في كل مكان وفي كل أوان وبكل المعاني، فيصرخ هذا الكاتب المغمور صرخة مدوية من الأعماق في كتابه بندورا (Pandora) قائلاً:

«**واحسرتاه روحان تمزقان قلبي واحدة تريد الانفصال**
والأخرى ترغب في البقاء»[٥٩]

ويترجم هذه المشاعر والأحاسيس الحزينة في بعض قصائده فيكتب قصيدة بعنوان: (Les cydalises) «لي سيداليز»[٦٠] فيقول:

أين الأحباء؟
هن في اللحود
هن أكثر سعادة
يُقمنَ في أفضل الوجود
هن بجوار الملائكة
في زرقة السماء الصافية
يرتلن الدعوات
من أجل مريم العذراء
آه أيتها العروس الساحرة
آه أيتها العذراء الحزينة بالورود
أيتها العشيقة المهملة
التي أذبلتها الهموم

الخلود العميق
كان يبتسم في عينيك:
يا شعلة الدنيا المنطفئة
هيا تلألئي في السموات العلا

ويتمادى في أحزانه وينعى حاله بسبب الوحدة القاسية التي يعيش فيها. ويكتب قصيدته الشهيرة «الدستتشادو» أي المحروم من الميراث (El Desdischado)[٦١] فيقول:

أنا الذي يحيا في الظلمات أنا الأرمل الذي لا يجد من يواسيه
أنا أمير الأكيتين صاحب القلعة المنهارة
ثريتي الوحيدة انطفأت وقيثارتي المرصعة بالنجوم
تحمل الآن شمس الأحزان السوداء
وفي ظلمات القبور أنت التي كُنتِ تُواسيني
أعيدي لي الأماكن الجميلة
والزهرة التي كانت تروق لقلبي الحزين،
وأيضًا الخميلة التي كانت فيها تتعانق الزهور

وكان من بين رحلاته أيضًا رحلته في الإسلام الذي لم يجد فيه جيرار دي نرفال ما يعوق التقدم والحرية كما قال البعض، بل على عكس ذلك فقد وجد في هذا الدين القيم كل عظمة وإجلال مما يبهر العقل في أي زمان أو مكان فيقول: «الإسلام لا يستبعد أي شعور من المشاعر النبيلة التي تنسب عادة للمجتمع المسيحي»[٦٢].

وتتوالى الأحداث في كتابه رحلة إلى الشرق في إعجاب جعله يعرض بكل عناية صورة الأنصار من أتباع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويخوض بفكره في تعاليم الطوائف المختلفة كالسنة والشيعة، كما عني بالإسماعيلية، ومنشؤها عن إسماعيل وهو الابن الأكبر لسيدنا إبراهيم عليه السلام من زوجته المصرية هاجر وروايته لقصته المعروفة في الإسلام. وخرج من تلك الدراسة بأن هذا الدين يكن كل احترام لجميع الأديان الأخرى. ويقوم جيرار دي نرفال بعرض المقارنات بين الأديان السماوية: اليهودية

والمسيحية والإسلام: فيبين أن الدين الإسلامي دين يحترم غيره من الأديان ويجمع الرسل والأنبياء، لأنه لا تفرقة بين أحد منهم، جاءوا جميعًا بالدعوة إلى الحق وهو الله سبحانه وتعالى، والعودة إلى الطريق المستقيم. ويشير هذا الكاتب إلى عناية الدين الإسلامي بالمرأة فأعطاها مكانتها وكرَّمها ويقول في فصل بعنوان «الحالة الاجتماعية للنساء» في كتابه «رحلة إلى الشرق»: ظل الناس لمدة طويلة يعتقدون أن الإسلام يضع المرأة في مكانة أقل بكثير من مكانة الرجل ويجعل منها على حد القول جارية لزوجها. وتلك الفكرة لا تلبث أن تنهار أمام الدراسة الدقيقة للأخلاق في الشرق. وكان الأجدر بالقول إن محمدًا صلى الله عليه وسلم جعل المرأة تتبوَّأ مكانة أعلى بكثير مما كانت عليه من قبل[٦٣].

ويستطرد قائلاً: «كان موسى عليه السلام يرى أن المرأة التي تلد بنتًا تجلب للعالم فرصة أخرى للخطيئة، وتظل غير طاهرة لفترة أطول من تلك التي تضع طفلاً ذكرًا، وكان التلمود يستبعد النساء من الطقوس الدينية ويحرم عليهن دخول المعبد. أما محمد صلى الله عليه وسلم فقد أعلن على العكس من ذلك أن المرأة فخر للرجل وأباح لها دخول المسجد وضرب لها من الأمثلة التي تحتذيها آسيا إمرأة فرعون ومريم أم المسيح وابنته فاطمة رضي الله عنهم وأرضاهم[٦٤].

ويسترسل جيرار دي نرفال في لمسات بديعة بإعجابه بهذا الدين في قصة «بلقيس ملكة سبأ وسليمان أمير الجان» (Balkis la reine de Saba et Soliman Prince des génies)

فيؤكد أن الإسلام يشيد بالمسيح ابن مريم عليه السلام ويوقره هو ووالدته السيدة مريم العذراء رضي الله عنهما فهو دين الإسلام الذي يحترم كل الملائكة والأنبياء والقديسين في جميع الأديان الأخرى. ثم يطلق على القرآن الكريم هذه العبارة التي تشع بالإعجاب فيقول: «إن القرآن هو مرآة الحكمة وينبوع الحق» (Miroir de sagesse et fontaine de vérité) ويلجأ لما جاء في القرآن الكريم وخاصة في سورة سبأ وسورة النمل لينقل لنا بعض المواقف التي أدرجها في قصيدته عن سليمان (عليه السلام) عن أصله وجذوره التي تمتد إلى سلالة سام أحد الأبناء الثلاثة لنوح (عليه السلام): سام وحام ويافث وكانت النجاة

لسام وحام في سفينة نوح أبيهما، فمن سام جاءت السامية وتمركزت في بلاد الشرق، ومن حام جاءت الحامية وتمركزت في الغرب، أما يافث فقد عصا أباه ورفض الخضوع لإرشاداته وقال سوف أبحث عن جبل يعصمني فابتلعه الطوفان ونال جزاء عصيانه.

وينقلنا نرفال إلى عمل آخر تظهر في طياته عنايته بالإسلام وبما يحمل من معانٍ ومعجزات مبهرة وذلك في إحدى قصائده الشعرية عن ديوان (Les Chimères) (الأماني الواهمة) ونجد من بينها العديد من الموضوعات والتركيبات المتعلقة بموضوعات مختلفة ومن بينها الدين الإسلامي، ففي قصيدة بعنوان (إلى سيدتي إيدا دوما)[٦٥] (A Madame Ida Dumas) ينوه الشاعر برحلة الإسراء والمعراج هذه الرحلة المباركة التي أسرى فيها الله سبحانه وتعالى بنبيه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السموات السبع حتى وصل به إلى سدرة المنتهى، «تلك الشجرة النورانية التي تحمل فاكهة أعذب من مزيج العسل واللبن» كما قال هذا الشاعر في كتاباته. وعند هذا الحد توقف جبريل قائلاً للرسول الكريم: «إذا تقدمت (أنا) احترقت، وإذا تقدمت (أنت) اخترقت».

وهذه القصيدة تحمل معاني متعددة يظهر من خلالها عبقرية هذا الشاعر في أحاسيسه المتداخلة القلقة، ويقول نرفال في هذا الصدد: «ثلاثة أصوات هللت منادية عند حافة السماء ونودي من فوق على أخي جبريل».

ورغم التداخل بين الأسماء العربية والأسطورية التي تبدو لنا في هذه القصيدة إلا أنها تحتوي على معانٍ سامية منها حافة السماء التي عبر بها الكاتب عن تلك البقعة المباركة التي ارتفعت فيها سدرة المنتهى شامخة عالية في السماوات العلا.

إلى سيدتي أيدا دوما:

كنت جالسًا أغني تحت أقدام ميكائيل

وفوق رأسنا كانت ميثرا قد أغلقت خيمتها

وملك الملوك نائم في فراشه الزاهية

وكنا معا نحلم ونبكي على إسرائيل

وعندما نهض تيبو وسط الضباب الكثيف
ثلاثة أضواء هللت بالثأر عند حافة السماء
منادية من فوق على أخي جبريل
ثم استدارت بعينها الدامية نحو ميشيل
ها هم الذئب والنمر والأسد
الأول يدعى إبراهيم والثاني نابليون
والآخر عبدالقادر الذي يزأر في الثرى
وسيف آلاريك وخنجر أتيلا
استولوا عليهم.. أما سيفي ورمحي فبقيا ها هنا
ولكن وا أسفاه القيصر الروماني سرق صاعقتنا!(٦٦)

وفي رحلة إلى الشرق يظهر جيرار دي نرفال إعجابه الذي لا حد له بعظمة الإسلام وجماله وقيمته وبما وجده فيه من معاملات جعلته يكن لهذا الدين كل التبجيل والاحترام.

وكم كانت دهشة هذا الكاتب وانبهاره أمام المشهد الذي رآه وهو في رحلة فوق ظهر سفينة عربية عندما وجد مجموعة من البحارة يقفون جميعًا صفًا واحدًا متجهين نحو الكعبة المشرفة يبتهلون إلى الله عز وجل لأداء صلاة المغرب في سكون وسماحة وخشوع(٦٧).

ومما تم سرده نرى أن صورة الشرق والإسلام لها صدى مدو في آفاق الأدب الفرنسي مما جعل العلماء والكتّاب والمفكرين والشعراء يتناولون جوانب عدة منه.

فمنذ القدم والاهتمام بالعرب والإسلام له بريقه الأخاذ في البلاد الأوروبية وفي مقدمتها فرنسا. ففي القرن السادس عشر نرى مونتاني (Montaigne) يتناول منه جوانب هامة ثم ينتقل بعد ذلك إلى كتّاب القرن السابع عشر الذين اهتموا بالتعاليم الإسلامية مثلما ظهر من خلال أفكار الإمام الغزالي وديكارت (Descartes) واهتمام لافونتين (LaFontaine) وبما جاء من قبله من كتابات كليلة ودمنة.

وفي القرن الثامن عشر نرى اهتمام الفلاسفة والمفكرين والكتاب والشعراء أمثال فولتير(Voltaire) وروسو (Rousseau) ومنتسكيو (Montesquieu) وغيرهم.

وفي القرن التاسع عشر يزداد الشغف من قبل الشعراء الفرنسيين ومن بينهم لامارتين (Lamartine) وفيكتور هوجو (Victor Hugo) وتيوفيل جوتييه (Théophile Gautier) وجيرار دي نرفال (Gérard de Nerval) مما يوضح لنا تأثر كل هؤلاء بالحضارة الشرقية العربية الإسلامية والقيمة العظيمة الكامنة في بلاد الشرق والإسلام.

ويقول روجيه جارودي عن الإسلام كما أظهره القرآن الكريم:

«إنه يعد دينا عالميًا غير مرتبط بأي تراث أو بشعب معين. فإن حضارة هذا الدين لها القيمة المشعة التي ليس من طبيعتها نفي أي دين آخر، ولكنها على عكس ذلك تعترف بالرسالة التي تلقاها كل من سبقوا صاحب هذه الرسالة السامية من الأنبياء والرسل بطريقة مبسطة وميسرة وأكثر شعبية».(٦٨)

ويوضح هذا المفكر المعاصر أن الحضارة الإسلامية تجمع بين الحياة المادية والحياة الروحانية وتساير جميع العصور.

وتشيد سجريد هونك بالعرب والمسلمين فتقول: «من أهم صفات العرب العدالة كما يصرح بطريق أورشاليم لزميله بالقسطنطينية، بأن المسلمين لا يتعرضون لنا بأي نوع من المضايقات ولا أي نوع من العنف»(٦٩)

وتتوالى الآراء موضحة ما جاء في أحاديث نبي الإسلام محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي قال: **﴿اتقِ الله حيثما كنت وأتبع السيئة الحسنة تمحها وخالق الناس بخلق حسن﴾ صدق رسول الله (ﷺ)**(٧٠).

ويقول الله عز وجل في كتابه المجيد وهو أصدق القائلين: بسم الله الرحمن الرحيم **﴿إن ربك أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين﴾**(٧١) **صدق الله العظيم**

****

الهوامش

١ – الشيخ محمد الخضري – الدولة العباسية – دار المعرفة – بيروت ١٩٩٥ طبعة أولى ص ١١٨ – ص ١١٩.

٢ – محمد محمد مرسي الشيخ – تاريخ أوروبا في العصور الوسطى – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية ١٩٩٠.

٣ – أ.د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) – تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٥٣، ١٩٧٠ – ص ١٨.

– أ.د. حسن أحمد محمود. د. أحمد إبراهيم الشريف – العالم الإسلامي في العصر العباسي. دار الفكر العربي – القاهرة ١٩٦٦ – ص ١٩٦٣ – إلى ص ١٦٥.

4 - Maurice LOMBARD. L'Islam dans sa Première grandeur 8e – 11e Siècle, Paris,Flammarion 1917 pp.97-98.

5 - Marcel Boisard. L'humanisme de l'Islam, Paris, Albin Michel, 1979.

6 - Maurice Bucaille. La Bible, le Coran et la Science, Paris, Seghers, 1976.

7- Roger Garaudy – L'Islam en Occident Cordoue Capitale de l'esprit, Paris, L'Harmattan, 1987, 72.

٨– وجاء من اسم الخوارزمي كلمة Alégoritme وعلم اللغاريتمات الشهير.

9 - Cf. M. Bozy. Histoire des Musulmans d'Espagne Leyden 1861.

10 - Sigrid Hunke. Le soleil d'Allah brille sur l'occident (notre héritage arabe). Ed Albin Michel-Paris – 1970 p.149.

11 - Goethe, Le Divan occidental – oriental Ed. Aubic. Sur l'attitude de Goethe Cf. A. Benachenhou, Goethe et l'Islam ed. "Ecole du livre" Rabat 1961.

12 - 1 Michel Hayek, Le Christ de L'Islam ed, du Seuil, Paris, 1959.

١٣– رواه أبو داود في السنن.

١٤ – القرآن الكريم – سورة الأنعام آية ٣٨.

١٥ – القرآن الكريم – سورة النساء آية ١٦٤.

16 - Michel Lelong: J'ai rencontré l'Islam, ed. du cerf, Paris, 1975 Cf. Père Jean Mohammed Abdel-Jalil (franciscain) L'Islam et nous, Ed. du cerf, Paris, 1981.

17 - Mohammed Iqbal, Reconstruire la pensée' religieuse de L'Islam, Ed. Maisonneuve, Paris, 1955.

18 - Marcel Boisard. L'humanisme de l'Islam, Paris, Albin Michel, 1979.

١٩ – القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٣٦.

"Nous Dites croyons en Dieu,
à ce qui nous a été résilié
à ce qui a été révélé
À Abraham, à Ismaël, à Isaac, à Yacob et aux tribus,
à ce qui a été donné aux prophètes
de la part du seigneur
Nous n'avons, de préférence
Pour aucun d'entre eux" Le Saint Coran, sourate "La Vache". Verset 136

20 - Roger Garaudy, L'Islam et l'occident, Cahier du Sud – p.373.

21 - Léon Bloy. In Cahier du Sud. L'Islam et l'Occident, Marseille 1982.

٢٢ – القرآن الكريم: سورة الإسراء، آية ١.

23 - Gérard de Nerval: œuvres complètes- Les Chimères وسوف نتناول فيما بعد هذه القصيدة

24 - Jean-Mari Carré: Voyageurs français en Egypte Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientales, Le Caire, 1986 – 2 tomes.

25 - Id. Ibid.

٢٦ – د. مصطفى الشكعة. الأدب الأندلسي: بيروت دار العلم للملايين، ١٩٧٥ – ص ٢٦ من شعر ابن البانة في وصف جزيرة مايورقة ببلاد الأندلس.

٢٧ – كليلة ودمنة – وضعه بيدبا كبير حكماء الهند ونقله من الفهلوية إلى العربية عبدالله بن المقفع – المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة سنة ١٩٣٤.

28 - Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre:
l'un d'eux, s'ennuyant au logis,
Fut assez fou pour entreprendre
Un voyage en lointain pays.
L'autre lui dit: "qu'allez vous faire?"
L'absence est le plus grand des maux:
Non pas pour vous cruel! Au moins que les travaux
Les dangers, les soins du voyage
Changent un peu votre courage.".

La Fontaine. Les Fables, ed coulommier, Paris, 1959, livre IX n°2 – "Les deux Pigeons" p.338.

٢٩ – دكتور محمود حمدي زقزوق – المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت، دار المعارف القاهرة ١٩٩٨.

30 - Descartes – Discours de la méthode, Paris, Pléiade, 3e partie p.144.

٣١ – د. محمد أبوريان – تاريخ الفكر الفلسفي – دار المعارف الجامعية – الإسكندرية، سنة ١٩٨٦، ص ٥٠٩.

32 - Schasch, Nafissa – Monothéisme et Islam au cours des siècles, Dar El Gamil, Alexandrie, 1999, p. 81.

٣٣ – دكتور محمود حمدي زقزوق – المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت.

34 - Roger Garaudy. L'Islam et l'Occident – L'Harmattan – Paris 1987 p.65.

35 - Ibid, L'Islam Vivant.

36 - Voltaire, "Le mondain"
J'aime le luxe et même la mollesse
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce
La propreté, le goût, les ornements

Tout honnête homme a de tels sentiments
Ah! Le bon temps que ce siècle de fer
"Le mondain".

- Cf. Javâd Hadidi – Voltaire et l'Islam – Publication orientaliste en France – 1974.

37 -Voltaire, "Le discours en vers sur l'homme"
"Les miracles sont bons mais soulager son frère,
Mais tirer son ami du sein de la misère
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus"
"Les discours en vers sur l'homme".

38 - Voltaire Traité sur la Tolérance – Flammarion Paris, 1989, ch XXII, "De la Tolérance universelle", p.137.

٣٩ – أوصوهم بألا يقتلوا شيخاً ولا امرأة ولا صبيًا وألا يتعرضوا للكنائس أو المعابد أو الصوامع.

40 - 1 Voltaire – Correspondances : Lettre à l'abbé d'Olivet, 20 Octobre 1738. فولتير

مراسلات – خطاب إلى القس أوليفيس ٣ أكتوبر ١٧٣٨م.

٤١– جمع ابن مالك في ألفيته كل قواعد النحو والصرف بما فيها من تفريعات ومشتقات ووجهات نظر.

42 -Voltaire
Epître L, A Mme la Marquise du Châtelet رسالة خاصة إلى الماركيزة
Dieu parle et le Chaos se dissipe à sa voix :
Vers un centre commun tout gravite à la fois.
Ce ressort si puissant, l'âme de la nature,
Etait ensemble dans une nuit obscure ;
Le compas de Newton, mesurant l'univers,
Lève enfin ce grand voile et les cieux sont ouverts
(Epîtres L, A Mme La marquise du Châtelet)

43 - Lamartine -

A) Poésie lyrique – Les méditations poétiques – les nouvelles méditations – les Harmonies poétiques et religieuses – Les recueillements poétiques.

B) Poésie épique et philosophique . mort de Socrate (1833) – Jocelyn (1836) chûte

d'un ange (1838).

44 - Lamartine – « L'immortalité »

« Et cependant, ô Dieu ! Par sa sublime loi
Cet esprit abattu s'élance encore à toi
Et sentant que l'amour est la fin de son être
Impatient d'aimer, brûle de te connaître"

45 - Victor Hugo Œuvres compètes, Préface. Paris, 1829.

46 - Id. Ibid.

« La lune était sereine et jouait sur les flots
La fenêtre enfin libre est ouverte à la brise
La sultane regarde et la mer qui se brise,
Là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs îlots,
(…) La lune était sereine et jouait sur les flots (…) ».

47 - Victor Hugo. Op.cit.. "Spectacle rassurant".

« Tout est lumière, tout est joie
L'araignée au pied diligent
Attaché aux tulipes de soie
Ses rondes dentelles d'argent »

48 - Ibid.

« L'oiseau chante plein d'harmonie
Dans les rameaux pleins de soleil (…) »
Sa voix bénit le Dieu de l'âme
Qui toujours visible au cœur pur,
Fait l'aube, paupière de flamme,
Pour le ciel, prunelle d'azur ». (spectacle rassurant)

49 - Victor Hugo. Les Orientales. « Grenade ». Paris, ed. Martel 1951, p.93.

« L'Alhambra ! L'Alhambra ! palais que les génies
Ont doré comme un rêve et remplie d'harmonies !
Forteresse aux créneau festonnés et croulants ;
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune à travers les milles arceaux arabes
Sème les murs de trèfles blancs ! ».

50 - Théophile Gautier, Poésies complètes, préface.

51 - Théophile Gautier, Poésies complètes, op.cit. Aux Tribuns.

52 - « Toute ma valeur », disent-ils selon les frères concourt, « est que je suis un homme pour qui le monde visible existe » Grouzet- Histoire illustrée de la littérature française – Didier, paris 1956, p.528.

53 - Théophile Gautier. Emaux et Camées

Merle, perle, rose, colombe
Tout se dissout, tout se détruit,
La perle fond, le marbre tombe
La Fleur se fane et l'oiseau fuit…
Vous devant qui je brûle et tremble,
Quel flot, quel fronton, quel rosier,
Quel dôme nous connut ensemble,
Perle ou marbre, fleur ou ramier !

Affinités secrètes

54 - Théophile Gautier. "Ce que disent les hirondelles"

L'autre: "J'ai ma petite chambre
A Smyrne, au plafond d'un café
Les hadjs comptent leurs grains d'aube
Sur le Seuil, d'un rayon chauffé.

J'entre et je sors accoutumée
Aux blonds vapeurs des chibouchs,
Et parmi des flots de fumées,
Je rase turbans et tarbouchs ».

La sixième : « qu'ont est à l'aise
Au Caire, en haut des minarets !

J’empâte un ornement de glaise
Et mes quartiers d’hiver sont prêts »
Je comprends tout ce qu’elles disent,
Car le poète est un oiseau ;
Mais, captif, ses élans se brisent
Contre un invisible réseau !
Des ailes ! Des ailes ! Des ailes !
Comme dans le chant du Rückert,
Pour Voler, là-bas avec elle
Au soleil d’or, au printemps vert !

55 - (Emaux et Camées)

56 - Gérard de Nerval. Lyrisme et vers d'Opéra
«Chant des femmes en Illyrie »
Pays enchanté
C’est la beauté
Qui doit te soumettre à ses chaînes
Là bas sur ces monts
Nous triomphons
L’infidèle est maître des plaines
Chez nous
Son amour jaloux
Trouverais des inhumaines
Mais, pour nous conquérir
Que faut il nous offrir ?
Un regard, un mot tendre, un soupir !...
O soleil riant
De l’orient !
Tu fais supporter l’esclavage
Et tes feux vainqueurs
Domptent les cœurs,

Mais l’amour peut bien davantage
Ses accents
Sont tout puissants
Pour enflammer le courage
A qui sait tout oser
Qui pourrait refuser
Une fleur, un sourire, un baiser ?

57 - Gérard de Nerval – Op.cit, « L’Espagne »
Mon doux pays Espagne
Qui pourrait fuir ton beau ciel,
Tes cités et tes montages,
Et ton printemps éternels ?
Ton air pur qui nous enivre
Tes jours moins beaux que tes nuits
Tes champ, où Dieu voudrait vivre
S’il quittait son paradis

Autrefois, ta souveraine
L’Arabie, en te fuyant,
Laissa sur son front de reine
Sa couronne d’Orient !
Un écho redit encore

A ton rivage enchanté
L’antique refrain du Maure :
Gloire, amour et liberté !

58 - Gérard de Nerval, op.cit., L'Espagne
Homme ! Libre penseur – te crois tu
dans ce monde où la vie éclate en toute chose?
des forces que tu tiens ta liberté dispose,

Mais de tous tes conseils l'univers est absent.
Respecte dans la bête un esprit agissant,
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose
Un mystère d'amour dans le métal repose
« Tout est sensible ! » - Et tout sur ton être est puissant (…)

59 - Gérard de Nerval – Les Filles du feu – Pandora – p.763.

60 - Id. Ibid.
Où sont nos amoureuses ?
Elles sont au tombeau
Elles sont plus heureuses
Dans un séjour plus beau
Elles sont près des anges
Dans le fond du ciel bleu,
Et chantent les louanges
De la mère du Dieu
O blanche fiancée,
O jeune vierge en fleur,
Amante délaissée,
Que flétait la douleur…
L'Eternité profonde
Souriait dans vos yeux
Flambeau éteint du monde
Rallumez-vous aux cieux

61 - Gérard de Nerval, Œuvres, Les Chimères, Ed. Desdischado, p.3.
Je suis le ténébreux, - le veuf – l'Inconsolé
Le prince d'Aquitaine à la Tour abolie
Ma seule Etoile est morte – et mon luth constelle
Porte le Soleil noir de la Mélancolie

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'a consolé,

Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie. (…)

62 - Gérard de Nerval, Voyage en Orient, Tome II, p.232.

(رحلة إلى الشرق، الحالة الاجتماعية للنساء ص ٢٣٢)

63 - Gérard de Nerval, Voyage en Orient, Tome II, p299

(ص ٢٩٩، الجزء الثالث، رحلة إلى الشرق)

64 - Id. Ibid.

٦٥ – جيرار دي نرفال: بندوة، ص ٧٣٤.

66 - Gérard de Nerval, Autres Chimères « A Madame Ida Dumas » pp. 11-12.

J'étais assis chantant aux pieds de Michael,
Mithra sur notre tête avait fermé sa tente,
Le roi des rois dormait dans sa couche éclatante,
Et tous deux en rêvant nous pleurions Israël !

Quand Tippo se leva dans la nuée ardente…
Trois voix avaient crié vengeance au bord du ciel :
Il rappela d'en haut mon frère Gabriel,
Et tourna vers Michel sa prunelle sanglante :

« Voici venir le loup, le Tigre et le Lion…
L'un s'appelle Ibrahim, l'autre Napoléon
Et l'autre Abd El Kader, qui rugit dans la poudre ;

« La glaive d'Alaric, le sabre d'Attila,
Ils les ont … Mon épée et ma lance sont là…
Mais le Caesar roman nous a volé la foudre ! »

67 - Gérard de Nerval, Voyage en Orient, Tome II, p.232.

68 - Roger Garaudy. L'Islam en Occident – Cordou, Capitale de l'esprit, Paris,

L’Harmattan, 1987., p.13.

69 - Sigrid Hunke. Op.cit, p.218.

70 - « Crains Dieu en quelque lieu que tu sois ; fais suivre le péché de la bonne action qui l’effacera, traite les hommes avec bonté (en faisant preuve) d’un bon caractère ».

٧١ – القرآن الكريم سورة القلم – الجزء ٢٩ – آية ٧.

- Le Saint Coran. Sourate 92 verset n° 7.

"C'est ton Seigneur qui connaît mieux ceux qui s'égarent de Son chemin, et il connaît ceux qui suivent la bonne voie".

✸✸✸✸

المراجع

١ - مراجع باللغة العربية:

- د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨.

- رنيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، ترجمة الدكتور كمال الحاج، أستاذ الفلسفة في الجامعة اللبنانية، منشورات عويدات، بيروت - باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨.

- روجيه جارودي: «أزمة المسلمين»، مقال منشور في جريدة الأهرام، الجامعة ٩ أبريل ١٩٩٣.

- د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ): تراثنا بين ماض وحاضر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠.

- عبدالحميد جودة السحار، محمد رسول الله والذين معه.

- عبدالله شحاتة: مفاتيح السنة، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

- عبدالمحسن بن حمد العباد: من أخلاق الرسول - صلى الله عليه وسلم.

- د. عثمان أمين: رائد الفكر المصري الإمام محمد عبده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.

- د. محمد علي أبوريان: تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعة، الاسكندرية، ١٩٨٦.

- مراد وهبة: ابن رشد والتنوير، تقديم بطرس غالي، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٧.

- الدكتور مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي - موضوعاته وفنونه، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، ١٩٧٥ - ص٨، ٩، ١٠ ومن ص٤٧٣ إلى ص٥٠٢.

- المقري، أحمد بن محمد: «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب» أربعة أجزاء، بولاق ١٢٧٩هـ - ١٨٦٢م.

- القرآن الكريم.

٢ - مراجع باللغة الفرنسية:

- BERQUE, Jacques : l(Islam au défi, Paris, Gallimard, 1980.
- BOISARD, Jacques : l'Humanisme de L'Islam, Paris, Albin Michel, 1979.
- BUCAILLE Maurice : La Bible, Le Coran et la Science, paris, Seghers, 1976.
- CARRE, Jean-Marie : Voyageurs français en Egypte, Imprimerie de l'Institut français d'Archéologie Orientale, Le Caire, 1986, (2 tomes)
- CASSIER, Ernest : La Philosophie des Lumières, Paris, Fayard, 1932.
- CORBIN, Henri : Histoire de la philosophie islamique, paris, Gallimard, 1964.
- DERMENGHEM, Emile : « Témoignage de l'Islam », in cahier du Sud l'Islam et l'Occident, Marseille, 1982, p.273.
- DOZY U. : Histoire des musulmans d'Espagne, Leyden, 1861.
- GARAUDY, Roger : « La crise des musulmans » in Revue Al Ahram du vendredi 9 avril 1993 (en langue arabe)
  - **L'Islam en Occident, Cordoue capitale de l'esprit, Paris l'Harmattan, 1987.**
  - **Pour un dialogue des civilisations, paris, Albin Michel.**
- HUGO, Victor : Les Orientales « Grenade », Paris ed Martel, 1951, p.93.
- LOMBARD, Maurice : l'Islam dans sa première Grandeur (VII – XIe siècle) Paris, Flammarion, 1971.
- MAZAHERI, Aly : L'Age d'Or de l'Islam, Casablanca, Ed, Eddif, 1996.
- NERVAL, Gérard de : Aurélia, œuvres I, Paris, Garnier, 1973.
  - **Les Chimères, « Vers dorés » Edition commentée par Jeannine Moulin Droz, Lille – Genève, 1949.**
  - **Autres Chimères, Paris, Gallimard, 1974**
  - **Les Illuminés « Quintus Aucler », paris, Lecou, 1852.**
  - **Pandora, Œuvres I, Paris, Garnier,, 1973.**
- PERES, Henri : « La poésie arabe d'Andalousie et ses relations possibles avec la poésie des troubadours », in cahiers du Sud, l'Islam et l'Occident, Marseille, 1982, pp. 107-130.
- RISLER, Jacques C. : L'Islam moderne, Payot, Paris, 1963.
- SALLEFRANQUE, Charles : « Les origines arabes de l'Amour Courtois », in cahiers du Sud – l'Islam et l'Occident, pp. 92-106.
- SCHASCH, Nafissa A. F. : Gérard de Nerval et la mythologie égyptienne, Alexandrie, Al Ahram, 1994.
  - **« La civilisation égyptienne – faune, flore et couleur », in Actes du Colloque International de la Méditerranée, Lisbonne, Portugal, Novembre, 1991.**

o **Monotéïsme et Islam au cours des siècles. Alexandrie. Dar El Gamil. 1999.**
o **« la civilisation égyptienne, une des plus anciennes civilisations de la Méditerranée » in Actes du Colloque de la Méditerranée, Lisbonne, Novembre, 1990.**
o **« La femme égyptienne entre mythologie et Islam » in Actes du Colloque de « Dona de la Méditerranée », Vallence, 1992.**

- SIGRID Hunke, Le soleil d'Allah brille sur l'Occident – Notre héritage arabe, Paris, Albin Michel, p.225.
- VENTURA, Alberto, Sciences et culture, paris.
- « La vie du Prophète Mahomet », Colloque de Strasbourg, Octobre 1980, in Bibliothèque des centres d'études supérieurs spécialisées.
- « Réalités de l'Islam », Colloque de Tunis, novembre 1984, in C.E.R.E.S.
- Le Saint Coran. Le saint Coran et la traduction française du sens des versets ed. La Présidence Générale des Directions des Recherches Scientifiques Islamiques, de L'Ifta, de la Prédication et de l'Orientation religieuse, Al Madina Al Mounaouara, L'Arabie Saoudite, 1410 de l'hégire, (1990)

✡✡✡✡

مدير الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتورة نفيسة، التي حدثتنا عن صورة الشرق والإسلام لدى الشعراء الفرنسيين، والكلمة الآن للدكتور « بيير برونيل»، وهو أستاذ الأدب المقارن بجامعة السوربون «باريس٤ »، منذ عام ألف وتسعمئة وسبعين، أسس مركز البحوث في الأدب المقارن، وهو الآن مديره، وله أطروحتان في الدكتوراه عن الشاعر الفرنسي «بول فلوديل»، وله العديد من الكتب، ومنها عن الشعر في القرنين التاسع عشر والعشرين، وخاصة عن الشاعر الفرنسي «رامبو»، وهو متحصل على الدكتوراه الفخرية في عدد من الأكاديميات الأوروبية، متحدثنا الأخير مسك الختام «الدكتور بيير برونيل»، ليحدثنا أيضًا عن صورة الشرق والإسلام لدى الشعراء الفرنسيين في ربع ساعة.

✱✱✱✱

صورة الشرق والإسلام

لدى الشعراء الفرنسيين

أ.د. نفيسة عبدالفتاح شاش

الملخص

إن صورة الشرق والإسلام لهما صدى واسع في آفاق الأدب فمنذ القدم والاهتمام بالعرب والإسلام له بريقه الأخاذ في البلاد الأوروبية وفي مقدمتها فرنسا. ففي القرن السادس عشر نرى مونتاني MOntaigne يتناول منه جوانب هامة ثم ننتقل بعد ذلك إلى كتاب القرن السابع عشر الذين اهتموا بالتعاليم الإسلامية مثلما ظهر من خلال أفكار الإمام الغزالي وديكارت Descartes واهتمام لافونتين La Fontaine وبما جاء من قبله من كتابات: «كليلة ودمنة».

وفي القرن الثامن عشر نرى اهتمام الفلاسفة والمفكرين والكتاب والشعراء أمثال فولتير Voltaire وروسو Rousseau ومنتسكيو Montesquieu وغيرهم.

وفي القرن التاسع عشر يزداد الشغف من قبل الشعراء الفرنسيين ومن بينهم لامارتين Lamartine وفيكتور هوجو Victor Hugo وتوفيل جوتييه Theophile وجيرار دي نرفال Gerard de Nerval مما يوضح لنا تأثر كل هؤلاء بالحضارة الشرقية العربية الإسلامية والقيمة العظيمة الكامنة في بلاد الشرق والإسلام.

ويقول روجيه جارودي عن الإسلام كما أظهره القرآن الكريم. «إنه يعد دينا عالميًا غير مرتبط بأي تراث أو بشعب معين. فإن حضارة هذا الدين لها القيمة المشعة التي ليس من طبيعتها نفي أي دين آخر ولكنها على عكس ذلك تعترف بالرسالة التي تلقاها كل من سبقوا صاحب هذا الرسالة السامية من الأنبياء والرسل بطريقة مبسطة وميسرة وأكثر شعبية.

هذا البحث محاولة لقراءة «كيف تجلّت صورة الشرق والإسلام» لدى عدد من الشعراء الفرنسيين.

****

The Image of the East and Islam at the French Poets

Prof. Dr. Nafisah Abdul Fattah Shash

Abstract

The image of the East and Islam has a vast echo in the horizon of literature. Since the old time, interest in Arabs and Islam has its charming effulgence in Europe especially in France. For example, in the 16th we find that Montaigne dealt with important aspects, then in the 17th. Century we find that writers were concerned with Islamic teachings such as Al-Imam Al- Ghazalli , Descartes and Lafontaine and even older writings such as " Kalilah and Dumneh "

The writer argues that in the 18th. Century, philosophers, intellectuals, writers and poets were concerned in the East and Islam such as: Voltaire, Rousseau, Montesquieu and others. Whereas in the 19th. Century we find that the French poets were more curious to know about this issue more than other western writers. Some of these are: Lamartine, Victor Hugo, Theophile and Gerard Nerval, a matter that clarifies the influence of those writers in the Arab, Islamic and Eastern civilization and the great value latent in Islam and the East countries.

Rouges Jaroudi, while commenting on Islam according to the holy Quran says:" It is an international religion which is not linked to any certain people or heritage. The civilization of this religion has its effulgence value which does not; by its nature deny any other religion, on the contrary it admits the previous messengers of God and their Holy messages.

The writer concludes that this study is an attempt to read how the image of the East and Islam was manifested at a number of great French poets.

✷✷✷✷

Image de FOrient et de FTsIam chez les poètes Français

Prof. Dr. Nafisah Abdul Fattah Shash

Résumé

L'image de l'Orient et de l'Islam a toujours été impressionnante en littérature. Depuis longtemps déjà accordée, l'importance à l'islam et aux arabes s'intensifie en Europe surtout en France au XYl0"^ siècle.

Montaigne signale certaines faces importantes au XVIF ×siècle ; d'autres aussi s'intéressent aux enseignements de l'islam tels que parus à travers les pensées de l'Iman Al-Kajali, Descartes et Lafontaine et bien avant à travers "Kalila et Doumna"

Aux XVIII ١٠×siècle viennent s'ajouter aussi à ces enseignements les penseurs, écrivains et poètes français tel que: Voltaire, Rousseau, Montesquieu.

XIXt:n1e siècle la passion de l'orientalisme Français s'accélère : Lamartine, Hugo, Théophile Gautier et Gérard De Nerval; tous sont imprégnés et influencés par la culture arabe, orientale et musulmane et aussi passionnés par la valeur éprenante des pays arabo-musulmans.

Roger Jaroudy trouve, selon le "Coran" glorieux que l'TsIam est une religion internationale qui n'est liée a aucun héritage ni peuple désignés; la culture de cette religion porte une valeur lumineuse: elle ne nie aucune religion bien au contraire les respecte avec tolérance.

Telle est l'image de l'Orient et de l'islam considérée par certains poètes

****

LAMARTINE, L'ORIENT ET L'ISLAM

Prof. Dr. Pierre BRUNEL

Vers un syncrétisme religieux

Par ses origines, Alphonse de Lamartine fut assurément un homme du terroir français. Les Alamartine, devenus Lamartine à partir de 1680, étaient originaires du Charolais et étaient venus s'installer sur les dépendances de la célèbre abbaye de Cluny. L'un des ancêtres de l'écrivain avait acheté en 1651 la charge de secrétaire du Roi. Il avait ainsi assuré à ses descendants un titre de noblesse assorti de la particule. A cette noblesse de robe, il avait fallu ajouter les prestiges de la noblesse d'épée. Au XVIIIe siècle, un de Lamartine, Louis-François, s'illustra dans la guerre de succession de Pologne et dans la guerre de succession d'Autriche, obtint le grade de capitaine et la croix de Saint-Louis. Un heureux mariage lui apporta des terres, des forêts, des châteaux. Fils de Pierre de Lamartine, chevalier de Pratz, et d'Alix des Roys, celui qui devait illustrer la famille en tant qu'écrivain, Alphonse, né à Mâcon le 10 octobre 1790, devait passer une partie de son enfance dans le domaine familial de Milly, qu'il a célébré dans l'un de ses plus beaux poèmes.

À relire ces vers, qu'on apprenait par cœur à l'école dans mon enfance, on découvre la forte résonance de certains mots : harmonie, un terme auquel Chateaubriand a donné tout son prestige, et qui détermine le titre du recueil (Harmonies poétiques et religieuses, 1830) ; patrie, un substantif qui vibre dès la première strophe :

Pourquoi le prononcer, ce nom de la patrie ?
Dans son brillant exil mon cœur en a frémi ;
Il résonne de loin dans mon âme attendrie,
Comme les pas connus ou la voix d'un ami.

Et tel est le troisième mot dont l'écho se prolonge : exil. Quand Lamartine compose « Milly ou la terre natale », au début de l'année 1827, il est en Italie. Ce n'est pas si loin et, au siècle précédent, le Président de

Brosses avait lui aussi quitté quelque temps sa Bourgogne natale pour faire ce voyage si formateur pour un lettré et pour un amateur d'art . De plus Lamartine n'en est pas à son premier voyage en Italie. Dès 1811 il est parti pour Rome et pour Naples où il a vécu ce qui devait devenir le roman de Graziella. En 1820 — l'année où ont paru, sous l'anonymat, ces Méditations poétiques qui feront sa gloire, l'année aussi de son mariage avec une Anglaise, Marianne-Eliza Birch —, il a séjourné entre autres dans l'île d'Ischia. Mais pour son troisième séjour en Italie, le plaisir cède la place au devoir, à la fonction officielle : le 3 juillet 1825, il a été nommé secrétaire de légation à Florence, puis l'année suivante chargé d'affaires en Toscane. Il représente son pays, la France, et en même temps il éprouve le sentiment d'être éloigné de sa patrie, comme jadis à Rome Joachim du Bellay. Et ce sentiment est si douloureux que, comme le poète des Regrets, il se plaint de l'exil ; il y met fin même, de son propre chef, en se plaçant en congé de disponibilité et en quittant Florence, le 24 août 1828.

L'Italie a servi son inspiration poétique dans les deux recueils précédant les Harmonies. Il a évoqué « Le golfe de Baya, près de Naples », dans l'une des Méditations poétiques, tout en déplorant de voir asservie cette Italie qui fut autrefois la patrie de la liberté. Les Nouvelles Méditations poétiques, quatre ans plus tard, chantent « l'amoureux silence » de l'espace qui entoure l'île d'Ischia, la lumière de la lune glissant jusqu'au cap Misène. La rêverie déjà entraîne plus loin dans l'espace l'imagination poétique : vers l'Orient, vers le Levant du soleil qui, après l'effacement de Phoebé, la lune, « va porter le jour à d'autres mondes ». L'autre monde, bien plus que le pays des morts, que les « verts Élysées » (les champs élyséens où avait pénétré Énée au terme de sa descente aux Enfers), c'est « l'Éden », paradis perdu à retrouver, lieu intime d'un amour qui pour s'épanouir doit se cacher.

Il y a bien chez Lamartine la quête du Paradis ou de ce que plus tard Émile Zola appellera « le Paradou », décor des amours d'Albine et de l'abbé Mouret. Mais, dès les Méditations et les Nouvelles Méditations, l'Orient est pour lui plus que cela : le lieu d'une nouvelle naissance à laquelle il aspire et qui se confond pour lui avec les origines du monde et de l'humanité. En cela l'Orient est merveilleusement rafraîchissant. Lieu des civilisations anciennes, il offre pourtant une cure de jouvence. C'est pourquoi, comme Victor Hugo dans Les Orientales (1829), Lamartine le considère comme une source de poésie. Dans la préface de ce recueil, Hugo explique qu'à considérer de loin l'Orient, « il lui semblait y voir

briller de loin une haute poésie ». C'est, ajoute-t-il, « une source à laquelle il désirait depuis longtemps se désaltérer ». Pour Gérard de Nerval, dans le Voyage en Orient (1843), c'est plutôt un foyer matinal, une source d'éblouissements. Ayant quitté l'Egypte pour gagner Constantinople, et s'arrêtant au pied de la tour de Galata, il contemple , « sur cette terre d'Europe, musulmane », , « au-delà de l'horizon paisible qui (l') entoure », « l'éblouissement de ce mirage lointain qui flamboie et poudroie ». Arthur Rimbaud sera lui aussi tenté par ce qu'il désignera comme « L'Impossible », dans Une saison en enfer, son esprit s'envolant vers l'Orient, « la patrie primitive », la source de la « sagesse ». « C'est vrai », soupire le (faux) damné, « c'est à l'Éden que je songeais ! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve, cette pureté des races antiques ! ». Et quand, délaissant définitivement la poésie pour l'aventure, Rimbaud s'embarquera enfin pour l'Orient, et pour Alexandrie le 19 novembre 1878, c'est de Gênes qu'il partira. L'Italie aura été pour lui une première étape, ou une première marche vers l'Orient.

Il se pourrait bien qu'il en ait été de même pour Lamartine. Comme s'il héritait de ce père qu'il n'a pratiquement pas connu, Rimbaud revendique la sagesse du Coran. Lamartine, non seulement par formation, mais par goût, se sent plus proche de la Bible, mais cela ne l'empêchera pas de s'intéresser de près à la vie de Mahomet et d'avoir le plus grand respect pour l'Islam .Les « Chants lyriques de Saül », dans les Méditations poétiques, se continuant par « L'apparition de l'ombre de Samuel à Saül », dans les Nouvelles Méditations, apportent la preuve qu'il a une connaissance intime de l'Ancien Testament , et que le Livre des Rois a une grande importance dans sa formation . La « voix foudroyante » du Dieu d'Israël fait « chanceler d'épouvante / Les cèdres du Liban, les rochers des déserts, / Le Jourdain montre à nu sa source reculée ; / De la terre ébranlée / Les os sont découverts ». Ou bien, la grâce succédant à la peur, « L'opulente Saba, la grasse Éthiopie, / La riche mer de Tyr, les déserts d'Arabie, / Adorent le roi d'Israël ».

Ce qu'on sait moins sans doute, c'est que Lamartine a très jeune découvert dans la bibliothèque d'un des châteaux appartenant à la famille des livres d'Orient et parmi eux, principalement, des épopées venues de l'Inde ancienne. Il n'est pas le seul dans son siècle. Qu'on pense à Alexandre Soumet, l'auteur de la Divine Épopée, à Edgar Quinet, à Victor Hugo, à Leconte de Lisle, et même à Verlaine (« Çavitri » dans les Poèmes saturniens, son premier recueil, en 1866) et à Rimbaud (dans les « Illuminations », la série « Vies » commence sur une allusion au brahmane expliquant les « Proverbes », c'est-à-dire les sûtras védiques).

Le rapport étroit de Lamartine avec les passés de l'Inde est particulièrement visible dans son Cours familier de littérature, où il leur a consacré plus de trois cents pages d'une belle envolée. Ils constituent l'essentiel des entretiens III à VI dans ce Cours familier (1856), quand les ambitions politiques de 1848 sont retombées et que Lamartine transpose son énergie exceptionnelle dans la réflexion philosophique et l'écriture critique. Il a compris qu'en Orient la conception de la littérature n'est pas aussi étroite qu'en Occident : là-bas elle comprend « la religion, la morale, la philosophie, la législation, la politique, l'histoire, la science, l'éloquence, la poésie, c'est-à-dire tout ce qui sanctifie, tout ce qui civilise, tout ce qui enseigne, tout ce qui gouverne, tout ce qui perpétue, tout ce qui charme le genre humain ». Les philosophies de l'Inde lui apparaissent comme spiritualistes par excellence et il considère que leur Éden, comme celui des chrétiens, est dans le passé. À la théorie occidentale du progrès, cette idéologie qui s'est si largement répandue en Europe et aux États-Unis au XIXe siècle, il oppose une « force centrifuge » qui lui paraît au cœur de la pensée orientale et la croyance en une perfection originelle, qui n'est pas seulement la pureté, mais l'exceptionnelle richesse des races antiques :

« Si nous en jugeons par les sublimes fragments que la Chine, l'Inde primitive, la Grèce, Rome, nous permettent de déchiffrer, nous ne voyons rien d'inférieur, dans ces monuments écrits, aux pays de notre moyen âge obscurci de ténèbres, et de nos deux ou trois derniers siècles, crépuscule d'une renaissance de la pensée. La cendre de la bibliothèque de Persépolis ou d'Alexandrie ne nous a laissé que quelques étincelles, mais ces étincelles attestent un foyer aussi lumineux que le foyer de notre jeune Europe. »

Lamartine est de ceux qui ont cru à ce que Raymond Schwab a appelé « la Renaissance orientale». Et d'ailleurs l'essai majeur qui porte ce titre et qui a été publié en 1950 avec une préface du grand sanscritiste Louis Renou lui réserve de nombreuses pages, à propos de l'Inde ancienne, des palingénésies, de la poésie populaire et des enchantements, mais aussi de l'Islam , dont il avait une connaissance moins ancienne, moins vaste, mais plus vécue. L'Orient a d'ailleurs fini par lui apparaître comme un tout, un continuo, comme l'écrit Schwab. Pour Herder, fait-il observer, l'histoire était la conscience de l'humanité envisagée dans sa totalité, à travers laquelle se cherche l'Absolu, le Divin. Chez Lamartine, la conception même des Visions , et même les entreprises de librairie sur la vie des grands

législateurs et des héros (dont la Vie de Mahomet) répondent à un tel besoin et à un tel culte de la synthèse. « Le poète », écrit à son propos Schwab, qui en cela le rapproche de Michelet, « revivant tout ce qui a été une fois vécu par des hommes, que ce soit des gestes héroïques ou misérables, que ce soit des systèmes philosophiques ou des idées religieuses, se donne pour mission de devenir le lieu géométrique de toutes les aventures des siècles ».

Lamartine a aussi cherché en Orient, comme Schopenhauer, une philosophie de la douleur sanctifiée par l'acceptation et consolée par l'espérance. Pour cela aussi il balaie large : c'est, professe-t-il dans le Cours familier de littérature, « la philosophie des Indes, de Brahma, de Bouddha, de Confucius », mais aussi « de Platon, du christianisme ». Mais c'est dans les textes anciens de l'Inde qu'il va chercher les maximes les plus consolatrices, l'espoir d'atteindre la perfection suprême, l'annonce : Vous serez des dieux. En attendant, « l'humanité ne s'atteste que par son gémissement ».

Ce gémissement est inséparable de sa propre vie en Orient. À Beyrouth, le 7 décembre 1832, il a eu en effet la douleur de perdre sa fille Julia. Après avoir démissionné de la carrière diplomatique, après un triple échec à la députation qui pour l'instant lui interdisait d'accéder à la carrière politique, il s'était embarqué à Marseille, le 10 juillet 1832, sur L'Alceste. Un tel nom de bateau était peut-être de mauvais augure, puisque c'est, dans la mythologie grecque, le nom de l'épouse du roi Admète, celle qui choisit de mourir à sa place. Admirable sujet de tragédies (l'Alceste d'Euripide) et de tragédies lyriques (l'Alceste de Quineau et Lully au XVIIe siècle).

Lamartine avait fait escale en Grèce, à Naples, avec une pensée pour Lord Byron, mort le 19 avril 1824, mais de maladie, lors du siège de Missolonghi : ce destin tragique du poète anglais, qui a frappé toutes les imaginations, avait hanté l'auteur des Méditations, mais il voulait aller plus loin encore, vers le haut Liban (la montagne sur laquelle s'ouvre le chapitre « Druses et Maronites » dans le Voyage en Orient de Nerval, les « Libans de rêve » de Rimbaud dans les Illuminations) , vers l'antique Palmyre, vers le Saint-Sépulcre qu'il visita quelques jours avant la mort de Julia. La fillette, âgée de dix ans, était souffrante depuis le départ de Marseille et son état s'était aggravé pendant la traversée, malgré les soins attentifs de son père, de sa mère et du médecin anglais dont ils s'étaient

fait accompagner. À l'arrivée en Syrie, la maladie de poitrine qu'elle avait apportée de France fit de rapides progrès et elle mourut dans les bras de Lamartine, qui dans une lettre à son ami Virieu, se dit « frappé de stupeur et d'isolement». Ce n'était pas la chute d'un ange, mais sa disparition. Comme s'il voulait être plus seul encore, il se propose de laisser sa femme en Italie. Le retour se fait par voie de terre, à travers la Turquie d'Europe et les Balkans, interrompu quelque temps par une pleurésie assez grave qui le retient « au milieu d'un village des Bulgares et dans une hutte sauvage, au pied du mont Hémus ». Rentré en France au début du mois d'octobre 1832, il écrivit un poème, « Gethsémani ou La mort de Julia » qui devait être publié pour la première fois dans son Voyage en Orient, en 1835 : il a, comme le Christ, senti suinter sous son corps une sueur de sang, mais la religion chrétienne, pour l'instant du moins, ne lui apporte aucune consolation. Tout au plus peut-il tendre un reste d'énergie dans une âme qui se veut forte.

Maintenant, tout est mort dans ma maison aride ;
Deux yeux toujours pleurant sont toujours devant moi ;
Je vais sans savoir où, j'attends sans savoir quoi ;
Mes bras s'ouvrent à rien et se ferment à vide.
Tous mes jours et mes nuits sont de même couleur ;
La prière en mon sein avec l'espoir est morte ;
Mais c'est Dieu qui t'écrase, ô mon âme ! sois forte :
Baise ma main sous la douleur !

Ce Voyage en Orient de Lamartine n'a rien pourtant d'un voyage vide, et, dans l'histoire de la littérature, il a sa place marquée entre l'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand et le Voyage en Orient de Gérard de Nerval. Après la mort de Julia, Lamartine avait eu le temps, au mois de mars, d'aller visiter les ruines de Balbek et la ville de Damas, tandis que sa femme faisait un pèlerinage dans les lieux saints. En avril, ils s'étaient embarqués ensemble à Jaffa pour Constantinople, où ils avaient passé deux mois. Le détail du voyage, parfois enrichi par l'imagination, importe moins qu'un enrichissement intellectuel et spirituel, que Lamartine évoque comme la « sublime et incalculable association de toutes les pensées ».

Sans doute, le 29 octobre 1832, s'est-il recueilli devant le Saint-Sépulcre, mais il constate qu'il est gardé, et fort bien, par les Turcs, _ mieux, suggère-t-il, que si les Chrétiens avaient eu à garder la Mecque et la Kaaba. À Balbek, le 29 mars 1833, « tout éclatante » elle aussi « de son

sépulcre inconnu », il est frappé par le silence des Arabes jusqu'au moment où s'élève « tout à coup, comme une plainte douce et amoureuse, un murmure grave et accentué par la passion ». Bientôt il s'étoffe en un « chant nourri de plusieurs voix en chœur, un chant monotone, mélancolique et tendre » renaissant alternativement, et se répondant à lui-même. Dans cette prière islamique du soir il entend une « musique de l'âme, dont chaque note est un sentiment ou un soupir du cœur humain ».

Telle pourrait être la supériorité de Lamartine sur les autres écrivains voyageurs en Orient de son siècle. A certains moments, - mais à de certains moments seulement, et à des moments exceptionnels -, il a accès comme intuitivement au plus profond de l'Islam. Si on relit la préface de l'édition originale des Orientales , on voit que Victor Hugo met en valeur l'image de la mosquée, soit qu'il découvre , « cachée dans les sycomores et les palmiers, la mosquée orientale, aux dômes de cuivre et d'étain, aux portes peintes, aux parois vernissées, avec son jour d'en haut, ses grêles arcades, ses cassolettes qui fument jour et nuit, ses versets du Coran sur chaque porte, ses sanctuaires éblouissants, et la mosaïque de son pavé et la mosaïque de ses murailles ; épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums », soit qu'il conçoive son propre recueil, non pas comme une cathédrale gothique, mais comme une mosquée. Gérard de Nerval porte une attention soutenue aux cimetières, et tend à faire de l'Islam une religion de la mort. Quant à Rimbaud, dont l'imagination se plaît, par lesr vertus de la vision et de l'alchimie du verbe, à voir systématiquement une mosquée à la place d'une usine , il a revalorisé ce qui n'est encore appelé dans Une saison en enfer que « la sagesse bâtarde du Coran » en en faisant sa lecture propre quand il a été amené à vivre de longues années en Arabie et en Abyssinie : n'avait-il pas hérité d'ailleurs d'un Coran annoté de la main de son propre père, - de ce père , le capitaine Rimbaud, qu'il a par ailleurs si peu connu ?

On aurait donc tort de ne voir en Lamartine qu'un catholique orthodoxe et intransigeant. La mort de Julia a ébranlé ses convictions. Le Voyage en Orient qui en est indissociable a bouleversé son être. Il n'en est pas revenu semblable intérieurement à ce qu'il était auparavant. Au marquis Capponi, il écrivait le 12 mars 1834

« J'ai voyagé deux ans dans les plus belles régions du monde. J'ai refait, hélas ! à un rude prix mon cours d'histoire, de philosophie et de religion ».

Et à Virieu, le 10 décembre de la même année :

« Il se fait depuis deux ans en moi un grand et secret travail qui renouvelle et change mes convictions sur tout ».

Un tel travail intérieur s'accompagne d'un travail tout matériel pour cet authentique galérien des lettres qu'allait devenir Lamartine, contraint de multiplier les livres pour réparer une fortune délabrée. Cette période se situe au-delà du retour à Mâcon en 1833, des mandats du député Lamartine (qui intervint à quatre reprises au cours de l'été 1840 sur la Question d'Orient contre la politique d'Adolphe Thiers). Pour alimenter ces copieux ouvrages, inaugurés par l'Histoire des Girondins en 1847, il fallait accomplir de nouveaux voyages : en Italie, et de nouveau à Ischia, en 1844 ; en Turquie, du 21 juin au 6 août 1850. Il en résulta le Nouveau Voyage en Orient, qui parut en 1851 dans Les Foyers du peuple et l'Histoire de la Turquie (1854-1855), qui n'occupe pas moins de huit tomes dans l'édition originale, et encore de six tomes dans l'édition des Œuvres complètes de Lamartine publiée de son vivant. Il y eut encore, en 1855, l'Histoire de la Russie qui, elle aussi, touche inévitablement à l'Orient.

C'est une vie de retraite que Lamartine attendait de ce second voyage en Orient quand il s'embarqua avec sa femme, sa nièce de deux ans, MM. De Champeaux et de Chamborand, le 21 juin 1858, toujours à Marseille, mais cette fois sur le vaisseau l'Orante. « Je vais en Orient mais pour trois mois », écrivait-il alors au marquis Capponi : « seulement voir, reconnaître et préparer un asile et du pain pour ma famille, car la République ne m'en a pas laissé d'assuré en France ». Il ajoute à l'intention du même correspondant cette indication mystérieuse :

« J'y vais aussi pour un motif plus élevé que je ne dis qu'à Dieu et que vous connaîtrez plus tard ».

Il ne peut songer à un nouveau voyage en Terre Sainte, à une nouvelle prière au Saint-Sépulcre. On peut deviner dans cette phrase une préoccupation mystique ouverte sur l'Islam, et en tout cas nullement enfermée dans le christianisme. Le plus beau témoignage à cet égard est l'esquisse d'un vaste poème conçu et crayonné en 1851, Le Désert. Dans un paysage où le disque de la lune est recouvert d'un brouillard sablonneux, tandis que souffle le vent du simoun et que brûle la poussière, « cendre au pied mal éteinte », le poète-voyageur est une fois encore confronté au mystère

« Ma tente, aux coups du vent, sur mon front s'écroula,
Ma bouche sans haleine au sable se colla ;
Je crus qu'un pas de Dieu faisait trembler la terre,
Et, pensant l'entrevoir à travers le mystère,
Je dis au tourbillon : — ô Très-Haut ! si c'est toi,
Comme autrefois à Job, en chair apparais-moi !… »

Mais ce Dieu se refuse à apparaître, et il ne voit pas ce que l'homme pourrait connaître de la divinité en lui-même. Il défie l'homme de la voir l'invisible ou de palper l'impalpable, de saisir l'âme, de « respirer Celui qui ne s'aspire pas ». Mais à Lui sur les sables de feu pas un seul grain de poussière ne peut échapper à sa vue et nul espace des cieux, par d'autres limité, ne peut emprisonner sa propre immensité.

La partie la plus caractéristique de ce syncrétisme vers lequel Lamartine a été incité dès son premier voyage en Orient est la sorte de kaléidoscope que ce Dieu propose des religions d'Orient, la Grèce étant comprise comme elle l'est habituellement chez l'auteur du Désert :

« Du jour où de l'Éden la clarté s'éteignit,
L'antiquité menteuse en songe me peignit ;
Chaque peuple à son tour, idolâtre d'emblème,
Me fit semblable à lui pour m'adorer lui-même.
Le Gange le premier, fleuve ivre de pavots,
Où les songes sacrés roulent avec les flots,
De mon être intangible en voulant palper l'ombre,
De ma sainte unité multiplia le nombre,
De ma métamorphose éblouit ses autels,
Fit diverger l'encens sur mille dieux mortels ;
De l'éléphant lui-même adorant les épaules,
Lui fit porter sur rien le monde et ses deux pôles,
Éleva ses tréteaux dans le temple indien,
Transforma l'Éternel en vil comédien,
Qui, changeant à sa voix de rôle et de figure,
Jouait le Créateur devant sa créature !
La Perse, rougissant de cet ignoble jeu,
Avec plus de respect m'incarna dans le feu.
Pontife du soleil, le pieux Zoroastre
Pour me faire éclater me revêtit d'un astre.

Chacun me confondit avec son élément :

La Chine astronomique avec le firmament ;
L’Égypte moissonneuse avec la terre immonde
Que le dieu-Nil arrose et le dieu-bœuf féconde ;
La Grèce maritime avec l’onde et l’éther
Que gourmandait pour moi Neptune ou Jupiter,
Et, se forgeant un ciel aussi vain qu’elle-même,
Dans la Divinité ne vit qu’un grand poème !

Mais le temps soufflera sur ce qu’ils ont rêvé,
Et sur ces sombres nuit mon astre s’est levé. »

La critique des religions va de pair dans ces vers avec un réel éblouissement. Cette fois l’Inde est rabaissée au projet de la religion zoroastrienne en Perse. De l’Égypte seule les dieux anciens sont évoqués. Ni l’Islam ni le christianisme ne sont présents dans cet éventail des religions, comme s’ils étaient à venir et comme si on en attendait plus dans une perspective qui redevient une perspective de progrès.

Finalement c’est vers une religion philosophique que tend ce poème inachevé qui aurait constitué une Méditation tardive : Dieu s’y définit comme « l’Être », comme le « Mystère » ; l’être humain se débat dans les ténèbres, comme s’il était besoin de l’immensité de l’ombre pour attester la grandeur de ce Dieu :

À cette obscurité notre foi se mesure,
Plus l’objet est divin, plus l’image est obscure.
Je renonce à chercher des yeux, des mains, des bras,
Et je dis : « C’est bien toi, car je ne te vois pas. »

Tout n’était pas que religieux dans cette nouvelle aventure de Lamartine en Orient. Pour le remercier de ce qu’il avait écrit à son sujet, le sultan Abdul-Medjid avait concédé à Lamartine un domaine de 20 000 hectares situé près de Smyrne, dans la plaine de Burghaz-Owa. Son imagination s’est enflammée à la pensée de ces « États d’Asie », de la vaste entreprise agricole qu’il pourrait y organiser. À l’arrivée, le 16 juillet 1850, il est ébloui, et il écrit à l’un de ses amis, Dargaud :

« Je descends de cheval. Je fais dérouler mes tentes et souffler mes chameaux et mes chevaux arabes. Je reviens d’une tournée complète autour de mon royaume. Il a juste vingt-huit à trente lieues de circonférence, y compris les montagnes qui l’encadrent, et qui sont fertiles et belles comme des plaines. Je suis bien trompé, mais en mieux. C’est véritablement la

Limagne d'Asie ; il y a la fortune sous quarante ou cinquante formes, tout ce qu'on veut sans exception. J'ai sept villages déjà et une assez belle maison arabe ».

La Limagne, on le sait, est une contrée limoneuse et fertile au cœur même des montagnes du Massif Central, - une oasis de terre en quelque sorte. On imaginerait même Lamartine en Prince à la manière de celui que célèbrera plus tard Saint-John Perse.

Mais le cadeau du sultan se révèle décevant, et l'expérience tourne court. Lamartine ne tarde pas à regagner Marseille et se décide à rendre ses terres au généreux donateur en échange d'une rente viagère qui ne semble pas lui avoir été payée avec une grande régularité.

Il faut donc écrire encore davantage, toujours écrire : de grandes pages descriptives, comme celle qui, dans le Nouveau Voyage en Orient, présente le caravansérail de Gourgour, la station qui sert d'asile aux voyageurs et aux caravanes qui vont de l'intérieur de la Lydie à Smyrne. Lamartine s'y trouve parmi des adorateurs du feu et la page contient l'expression « fils du soleil » qui viendra éclairer la fin de « Vagabonds » dans les Illuminations de Rimbaud. « Il faut toujours une habitude à l'humanité », note Lamartine : « en Europe, l'homme du peuple est un être attablé qui boit toujours sans soif ; en Orient, l'homme du peuple est un être accroupi qui fume sans cesse sans avoir besoin de parfum ; ces fils du soleil adorent le feu, il ne s'éteint jamais dans les caravansérails ou dans les plus misérables chaumières des villages turcs ».

Cette légère déception n'enlève pas à Lamartine le plaisir qu'il a à écrire l'Histoire de la Turquie, de septembre 1854 à août 1855. Avec rapidité en tout cas, à tel point que Mirès s'en étonne, qui a décidé d'acheter les livraisons successives pour son journal, Le Constitutionnel.

En octobre 1875, Lamartine n'est plus en Orient. Il se retrouve dans son Mâconnais natal pour les vendanges d'automne. D'autres cueillent les grappes rouges et les portent au pressoir. Lui, déjà âgé, il se couche sur l'herbe, à l'ombre de la maison de son père, — toujours la demeure de Milly — et il pense aux jours d'autrefois. Alors monte en lui un chant, comme jadis la mélopée arabe à Balbek, mais c'est le chant de sa propre mémoire. Les harmonies sont celles de la vieillesse reliée à l'enfance d'autrefois. Le poète annonce un « Dialogue entre mon âme et moi ». Mais ce sont également des « psalmodies de l'âme », sous-titre pour La Vigne et la Maison. Une âme encore vivante s'adresse aux âmes mortes de ceux que le poète a connus et qui ont déjà quitté ce monde :

Oui, je vous revois tous, et toutes, âmes mortes !
O chers essaims groupés aux fenêtres, aux portes !
Les bras tendus vers vous, je crois vous ressaisir,
Comme on croit dans les eaux embrasser des visages
Dont le miroir trompeur réfléchit les images,
Mais glace le baiser aux lèvres du désir.

Toi qui fis la mémoire, est-ce pour qu'on oublie ?…
Non, c'est pour rendre au temps à la fin tous ses jours,
Pour faire confluer, là-bas, en un seul cours,
Le passé, l'avenir, ces deux moitiés de vie
Dont l'une dit : jamais, et l'autre dit : toujours.

Ce passé, doux Éden dont notre âme est sortie,
De notre éternité ne fait-il pas partie ?
Où le temps a cessé tout n'est-il pas présent ?
Dans l'immuable sein qui contiendra nos âmes
Ne rejoindrons-nous pas tout ce que nous aimâmes
   Au foyer qui n'a plus d'absent ?

Toi qui formas ces nids rembourrés de tendresses
Où la nichée humaine est chaude de caresses,
   Est-ce pour en faire un cercueil ?
N'as-tu pas, dans un pan de tes globes sans nombre,
Une pente au soleil, une vallée à l'ombre
   Pour y rebâtir ce doux seuil ?

Non plus grand, non plus beau, mais pareil, mais le même,
Où l'instinct serre un cœur contre les cœurs qu'il aime,
Où le chaume et la tuile abritent tout l'essaim,
Où le père gouverne, où la mère aime et prie,
Où dans ses petits-fils l'aïeule est réjouie
   De voir multiplier son sein !

Toi qui permets, ô Père ! aux pauvres hirondelles
De fuir sous d'autres cieux la saison des frimas,
N'as-tu donc pas aussi pour tes petits sans ailes
D'autres toits préparés dans tes divins climats ?
O douce Providence ! ô mère de famille

Dont l'immense foyer de tant d'enfants fourmille,
Et qui les vois pleurer, souriante au milieu,
Souviens-toi, cœur du ciel, que la terre est ta fille
Et que l'homme est parent de Dieu !

Le lecteur d'aujourd'hui éprouve encore aujourd'hui, à lire ces beaux vers, une impression de sérénité dont il faut rendre grâce à l'influence exercée sur Lamartine par les religions orientales, et en particulier par l'Islam. A cet égard, il est tout différent du Hugo des Orientales , hanté par l'essaim des Djinns dans un poème d'une grande virtuosité et d'une facture admirable, mais où la terreur l'emporte sur la consolation. Il l'emporte aussi sur Nerval, qui finit par négliger « les dômes d'étain, les minarets élancés », qu'il juge d'ailleurs « admirables au point de vue de la poésie », au profit de la pensée de la mort et de ce qu'il appelle « le revers de cette médaille byzantine ». La tentation de l'Orient, qui s'est exercée si fortement sur Rimbaud et a décidé de sa vocation finale, n'est nullement allée dans le sens d'une sérénité . Mais Paterne Berrichon, le mari de sa sœur Isabelle, a rapporté dans la première biographie qu'il lui a consacrée en 1897 (La Vie de Jean-Arthur Rimbaud), que le 25 octobre 1891, dans sa chambre de malade proche de la mort à l'Hôpital de la Conception, à Marseille, il a demandé qu'on prie pour lui en répétant à chaque instant : « Allah Kérim ! Allah Kérim ! ». Jean-Jacques Lefrère, reprenant le fait dans sa moderne biographie de Rimbaud, publiée aux éditions Fayard en 2001, ne peut s'empêcher d'écrire à ce sujet :

« Voilà pour le moins une foi catholique originale, avec ces invocations de l'Islam que Rimbaud avait dû souvent entendre dans les bouches des malades et des mendiants du Harar. Chez un converti récent au catholicisme, on s'attendrait à d'autres exclamations de piété ».

Et l'on comprend bien que Lefrère n'accorde aucun crédit à un retour final de Rimbaud à la religion de son enfance. Il avait vécu de trop longues années en pays musulman pour ne pas comprendre l'Islam en profondeur. On est alors en droit de trouver injuste ou mal informé le Rimbaud de seize ans qui, encore collégien à Charleville, se moquait de Lamartine dans une sorte de nouvelle qu'il a lui-même qualifiée de « bête », Un cœur sous une soutane. Un jeune séminariste, Léonard, se rappelle avec émotion la passion amoureuse qu'il a éprouvée pour une dénommée Thimothina Labinette. Pour elle il a composé des poèmes d'une rare

fadeur, des cantiques d'une grande niaiserie. En pleine conversation, entre un sacristain et une sacristaine également ridicules, Thimothina s'écrie « Lamartine est mort ! » (il était mort en effet le 28 février 1869) . Tout le dialogue qui suit est fait pour déprécier la poésie de Lamartine. « Il avait de beaux fleurons à sa couronne, l'auteur des Méditations poétiques ! », s'exclame Léonard. « Le cygne des vers est défunt ! », dit la sacristaine. « Oui, mais il a chanté son chant funèbre », reprend le séminariste, tout fier de montrer qu'il connaît le mythe platonicien et romantique du chant du cygne.

Mais Lamartine mérite mieux que cela. D'ailleurs l'année suivante, dans sa longue lettre du 15 mai 1871 qui peut passer pour une manière d'art poétique, Rimbaud lui rendait davantage justice en reconnaissant que « Lamartine est quelquefois voyant », - et ce terme est au centre de ce nouvel art poétique, de cet art poétique moderne. C'est alors au Lamartine des Visions et du Désert qu'il pouvait penser , à celui dont l'Orient a enrichi l'imagination visionnaire, mais aussi une religion nullement enfermée dans l'Eglise, mais ouverte à l'Universel. , comme le prouvent ces beaux vers du « Récit » de La Chute d'un ange qui s'ouvre sur l'appel du céleste vieillard « Vieux Liban ! » :

« Lisez avant qu'un doigt ne déchire le livre
`Des secrets de la terre ; il est partout écrit ».

Pierre BRUNEL
Université de Paris Sorbonne
Membre de l'Institut Universitaire de France et de l'Académie Européenne

✡✡✡✡

ملاحظة:

الدكتورة نجمة إدريس لم تتكمن من المجيء إلى باريس للمشاركة في جلسات هذه الندوة. وسوف نضيف بحثها إلى هذه الجلسة وتالياً نصّه.

****

لامارتين: الشرق والإسلام

«نحو توفيقية دينية»

أ. د. بيير برونيل

الملخص

يتناول البحث تأثر لامارتين بالشرق والإسلام من خلال رحلاته ومطالعاته، وما يكنّه من احترام كبير للإسلام جعله يهتم بتاريخ وسيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ويلقي البحث الضوء على اهتمام لامارتين بالشرق والإسلام واشتراكه مع ثلاثة شعراء فرنسيين كبار جعلوا الشرق مصدرًا لإلهامهم الشعري، وهم: فكتور هيجو، وجيرار دي نرفال، وآرثر رامبو. ويرجع اهتمام لامارتين بالشرق والإسلام إلى مطالعاته لكتب اكتشفها لدى أُسرته وخصوصًا ملاحم عن بلاد الهند القديمة، ثم امتد هذا الاهتمام إلى بحثه عن فلسفة للألم يكون الأمل بلسمها، وقد تعمق هذا الإحساس بعد وفاة ابنته جوليا ببيروت عام ١٨٣٢، حيث واصل رحلته إلى سوريا وتركيا والبلقان، وقد تعمق اهتمامه بالشرق بحثًا عن خالق الأكوان الله سبحانه وتعالى كما برز ذلك جليّاً في قصيدته المعنونة بـ«الصحراء» التي تمتلئ صوفيّة، وتدعو إلى توفيقية دينيّة.

****

Lamartine: East and Islam

Towards a Religious Consolidation

Prof. Dr. Pierre Brunel

Abstract

This study demonstrates Lamartine's influence by the East and Islam through his travels and readings where his great respect to Islam encouraged him to express his admiration in the history and biography of Prophet Mohammad (Pbuh).

The study sheds light on Lamartines interest in the East and Islam and his co-operation with three eminent French poets who considered the East as a source of their poetic inspiration. These poets are: Victor Hugo, Gerard de Nerval and Arthur Rimbaud.

On the other hand, Lamartine's interest in the East and Islam is referred to the books he discovered at the family's library especially with regard to the epics on ancient India. This interest extended to include his research on the philosophy of agony where hope is the antidote and balsam. This feeling was deepened after the death of his daughter Julia in Beirut in 1832 when he continued his journey to Syria, Turkey and the Balkan looking for AlMighty Allah, the Creator of the universe. This journey was embodied in his poem " The Desert ", which deals with Sufism and calls for religious consolidation.

Lamartine l'Orient et PIslam
Vers un syncrétisme religieux

Prof. Dr. Pierre Brunel

Résumé

L'étude comprend 14 pages traitant l'influence qu'ont joué l'Orient et l'Islam sur Lamartine durant ses voyages et ses lectures.

Alphonse de Lamartine est né à Maçon le 10 octobre 1790 ; son enfance passée àMilly. En 1811 il effectue trois voyages en Italie jusqu'à 1828 occupant le poste de diplomate et secrétaire de légation à Florence puis chargé d'affaires en Toscane (1825-1828).

En première période : l'Italie fit la Perle de l'Orient et l'inspiration poétique dans les deux recueils précédents les Harmonies et les Méditations nouvelles cet Orient source d'inspiration poétique a de même influencé les grands poètes Français : Victor Hugo, Gérard de

Nerval et Arthur Rimbaud.

Bien que Catholique, Lamartine voua un grand respect à l'Islam et une dévotion à la personne du prophète Mahomet (paix et prière soient sur lui).

Lamartine, très jeune a découvert dans la bibliothèque d'un des châteaux de sa famille des livres de l'Orient et parmi eux des épopées venues de l'Inde ancienne.

Ce rapport de Lamartine avec le passé de l'Inde est particulièrement visible dans ses écrits Conférences Ordinaires en Littératures .

Lamartine a cru à la renaissance Orientale ; il a aussi cherché en Orient une philosophie de la douleur sacrifiée par l'acceptation et consolée par l'espérance et cela se dévoile à la mort de sa fille Julia à Beyrouth en 1832 à l'age de 10 ans. Par la suite il écrit la chute de l'ange et ce voyage a sa place marquée et décisive dans la vie de Lamartine au sujet de la religion : c'est une religion nullement enfermée dans l'église mais ouverte à l'universel.

Son deuxième voyage en Turquie 1850, annonce qu'il va à la recherche du créateur le désert .Une grande dévotion pour la religion

Musulmane règne sur ses poèmes de sorte que le sultan Abd Al Hamid le récompensa.

Il fut le premier à être apprécié de ses collègues.

****

« مجنون ليلى » لأحمد شوقي
محاولة للتحـــرّر مـــن العقـــل(*)

أ. د. نجمة عبدالله إدريس

في كل مقـاربة لأي رمز من رموز الإبداع الإنسـاني، يجد البـاحث نفسـه – وبشكل تلقائي – مسوقًا إلى التورط في الحديث عن مؤثرات العصر ومتغيراته وعوامل الحراك فيه، إن كـان هناك ثمـة حراك سـيـاسـي أو اجتـمـاعي أو أدبي، بل ومضطرًا أحيـانًا إلى الانسياق نحو الحديث عن إحداثيات العصر وسياقاته التاريخية وتقلبات أيامه، ثم النبش من وراء ذلك عن الانعكاسـات والمرايا لهـذا الكم من خلفيـة العـصـر وسـمـاته على تراث المبدع، الذي تصادفت خريطة حياته الزمانية والمكانية مع هذا الزخم التاريخي والتوثيقي.

وقد لا يخفى على المتابع لميراث أحمد شوقي الأدبي والشعري حقيقة أن المكتبة العربية تزخر بكمٍّ هائلٍ من الدراسات حول هذا الرمز، وجُلُّ هذه الدراسات قاربت ولا شك أثر العصر وملامحه وسماته في صنع هذا الرمز الشعري، سواءً بالمفهوم الواسع للعصر وكونه عصر نهضة أدبية وحراك اجتماعي وسياسي، أو بالمستوى الشخصي الأقرب إلى السيرة الحياتية ومؤثرات التنشئة والبيئة ومحيط الأسرة والعمل والمجتمع.

ولستُ هنا بصدد تكرار هذه المقولات النقدية حول صلة الإيديولوجيا بالأدب، والتي باتت يقينًا شبه متفق عليه منذ عصور الكلاسيكية الأولى وحتى آخر ما توصل إليه النقد الثقافي، ولكنني أضيف في هذا السياق ما للمبدع من دور حيوي وفاعل في رسم سمة العصر، وصناعة أبجديته، ونقش ملامحه الفارقة. بمعنى أن الحالة الشعرية أو الأدبية تظل اختراعًا ممهورًا ببصمة صانعه ومبدعه، وإنجازًا أصيلاً يستحق أن يُنسب إليه العصر وليس العكس. فميراث شوقي بهذا المعنى أضاف للعصر وميّزه وأغناه في المقام الأول، أما ما تهيّأ في زمن شوقي من عوامل وحوادث ومؤثرات فقد كانت مجرد عوامل مساعدة ودافعة – وبحيادية مطلقة – إلى بلورة واستكمال صورة هذا الرمز. ولو كان العصر

(*) اختارت الباحثة هذا العنوان علمًا بأن العنوان المختار من قبل المؤسسة هو « جنون العشق في الأدب بين الشرق والغرب ».

والمحيط ومؤثراتهما العامل الأوحد والمطلق في صناعة الرمز الأدبي، لأمكن أن يوجد العشرات وربما المئات من أمثال أحمد شوقي أو غيره من الرموز الإبداعية كلٌّ في مجاله.

الغيري العام والذاتي الخاص :

هذا الحديث عن العوامل الخارجية والاستعدادات الذاتية، أو المناورة حول أثر الغيري العام وملامح الذاتي الخاص، كان وما يزال إحدى الجدليات المتجددة حين تقييم ميراث شوقي (١). فقد أشار معظم الدارسين، فيما يتعلق بالمؤثرات الخارجية، إلى فداحة وثقل مؤثرات الطبقة الأرستقراطية، والوظيفة، والولاء للقصر على أداء شوقي الشعري، وتوجهاته السياسية، وخطه الفكري. ولامه آخرون على تردده وتلكؤه المفرط إزاء المدارس الشعرية الحديثة ذات البعد الوجداني والنفسي والفلسفي مثل الرومانسية والرمزية والسريالية، إبان دراسته وسياحته في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر (٢).

ويأتي في سياق المؤثرات الخارجية، الخطاب الشعري والنقدي الذي عاصره شوقي، وهو خطاب كان ما يزال يراوح عند «الإحياء» و«الاتّباعية» التقليدية، ليكون أمنع وأعتى من أن يراوغه شاعر اعتاد على المهادنة والمسايرة، ورغب في القبول والحظوة. أما متغيرات هذا الخطاب في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين على يد جماعة الديوان وجماعة أبولو ونقد طه حسين والعقاد ومحمد مندور وميخائيل نعيمة، فقد جاءت – في رأينا – كقطار متأخر نوعًا ما عن محطة أحمد شوقي وعمره الشعري الذي بدأ بالانحسار وقتئذٍ، ثم الانتهاء بالموت عام ١٩٣٢م.

ولكن رغم هذا الكم الهائل من المؤثرات الخارجية، التي كان لها أبعد الأثر في صياغة شخصية شوقي الشعرية، الرصينة المقلِّدة، والمستسلمة لتجاذبات الحياة المعيشة، رغم ذلك، يمكن للمتأمل أن يقول بشيء من الاطمئنان أن شرارة البحث عن الذات والرغبة في التفرّد، والخروج من متن «العام» إلى هامش «الخاص»، ظلت نزعة خفية تومض بين حين وآخر كشمعة واهنة تغلب شحوبها وفرادتها في عالم من الرصانة واللياقات الثقافية والعقلانية المفرطة. هذه الشمعة المرهفة التي تومض بشرارة الذاتية والتي قلما تبين أو يُلتفَت لها فيما أُثر عن شوقي، يمكن اعتبارها من «المسكوت عنه»، أو مما سقط من المتن وتعلّق بالهامش، وقد يُنظَر لها كفضلة القول وهيّنه، مقارنةً بالسمت المتحفظ المصقول الذي اتسمت به شخصية شوقي وشعره ومكانته بين شعراء جيله.

إن وميض «الذاتية» الخالصة في شعر شوقي يمكن تلمسه في المتفرق من شعره الوجداني، وشعر النسيب، ووصف الطبيعة، وهو لون من الشعر طالما تحرر فيه شوقي من قبضة الخطاب النقدي التقليدي، ووصاية القصر وضغوطات حياته الاجتماعية والسياسية، بل لعله وجد في هذا اللون من الشعر التعبيري مستراحًا لعواطفه وأحلامه وروحانيته الذاهلة الأقرب إلى الفن منها إلى النظم. ولعل التفاتة عجلى إلى نص مثل «غاب بولونيا» [٣] على سبيل التمثيل لا الحصر، تطلع القارئ على مثال نموذجي صرف لشعر رومانسي مستجيب لكل شروط الرومانسية وحذافيرها، ابتداءً من الإيغال في العاطفة والاستسلام للحنين والأشواق الغامضة، مرورًا بالتوحد بالطبيعة واستنطاق رموزها، وانتهاءً بالوحدة النفسية والعضوية للنص، وخفة موسيقاه وقصر امتداداته العروضية. وكلها سمات رومانسية خالصة لا تخطئها العين، وتكاد تمثل خط انحراف نافر وفاقع في خارطة الرسم البياني المعروف عن شعر شوقي.

لسنا هنا بصدد تتبع واستحضار المتفرق من نماذج الشعر الذاتي المعبِّر عن شخصية شوقي في جوانبها الروحية والإنسانية، وإنما - ومنعًا لتشعب البحث وتناثره - سوف نقف عند نموذج تمثيلي واحد، وهو مسرحية «مجنون ليلى» الذي نراه أقرب نموذج يصلح للمناورة والمساءلة، ويطرح بشكل صريح تجربة أحمد شوقي في صراعه الخفي بين التقيّد «بعقلانية» الخطاب الشعري ورزانته وشروطه التقليدية الاتّباعية، وبين محاولة التحرر من هذا الإسار، والإخلاص لنوازع النفس الإنسانية وجموحها، وبحثها الدائم عن التحقّق بما يتلاءم والحرية غير المشروطة التي تحلم بها.

إن الولوج إلى هذا المنحى النفسي المنسلّ من عقلانية الواقع وصرامته نحو دهاليز الذات وتهاويمها في تراث شوقي، يستلزم ولا شك المناورة حول مجموعة من المحاور ذات صلة بظروف الشاعر الزمانية والمكانية، وبظروفه النفسية، وذات صلة أيضًا بقيم الواقع الثقافي، وبالموقف من الحب والمرأة، والموقف من التراث والموروث. وكلها مقدمات و«فرشة» أساسية لا غنى للباحث عن المناورة حولها أو «التورط» بسياقاتها، كما قدّمنا آنفًا، وذلك في سبيل تدعيم آرائه وطروحاته، التي تأتي كنتيجة ومحصلة لهذه الحزمة من المقدمات الظرفية.

لعل الملمح الأكثر بروزًا في حياة أحمد شوقي يتضح في كونه عاش حياتين مزدوجتين على الصعيدين الشخصي والإبداعي، أو هو بالأحرى عاش في إهاب شخصيتين متناقضتين أشد التناقض. ولم تكن محنة التناقض في شخصية الشاعر سوى نتيجة ومحصلة لجملة من العوامل الظرفية الضاغطة التي تضافرت – ربما بشكل قسري – في تشكيل تلك الحياة وتحديد مساراتها. فهو من جهة وجد نفسه بحكم قدره الحياتي ابنًا لعائلة ذات وضع أقرب إلى التميّز لصلتها بالحكّام والقصر، وهو مدفوع بحكم هذه التنشئة «المرتاحة» إلى تجربة ألوان من الرعاية والرفاه، ابتداءً من لعبه طفلاً بقطع الذهب المتناثرة بين يديه كما جاء في سيرته(٤)، مرورًا بتهيؤ فرص التعليم المتميّز، سواءً ما تعلق بالتعليم النظامي الأوروبي أو علوم العربية، وانتهاءً بفرص الابتعاث إلى الخارج وبانفتاح أبواب الوظائف العلية ذات الصلة بالمناصب والنفوذ(٥). وإلى جانب هذا الوضع العائلي والاجتماعي الشديد الرصانة والمتخم باللياقات والبروتوكولات في العلاقات والسلوك، هناك حائط لا يقل عن هذا صلابة ومنعة، كان على شوقي مواجهته ومجاراته، وهو حائط الخطاب الشعري المطروح حينذاك، والذي كان ما يزال يؤسس لقيم الإحياء والبعث، وإعادة قراءة واكتشاف تاريخ التراث الشعري والنسج على منواله، في محاولة لتجاوز عصور الوهن والانحطاط الذي ران على الشعر العربي في قرونه المتأخرة، وحتى قبيل عصر البارودي في القرن التاسع عشر. وقد كان قدر أحمد شوقي أن يولد في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عام ١٨٦٨م، ليجد نفسه مدفوعًا لا محالة بحكم استعداده وقدراته إلى تكملة مسيرة الإحياء، وهي الأطروحة الأكثر زخمًا وحضورًا وقتئذٍ.

كل هذه العوامل الضاغطة لعبت دورًا مهمّاً – ولا شك – في وضع شوقي داخل إطار الشاعر الإحيائي الكلاسيكي المقلِّد، رغم كل ما قيل عن تجديداته أو مسايرته للموضوعات ذات الصلة بمتغيرات العصر المادية وإحداثياته التاريخية وتقلباته السياسية. هذه العوامل مجتمعة شكّلت الجانب الأول من شخصية شوقي كما أسلفنا، وهي شخصية الشاعر المهادن، المستسلم لشروط حياته وخطاب عصره الشعري. ولكن إلى جانب هذا الشقّ من شخصية شوقي، هناك الشقّ الآخر المختلف والمناقض لهذه الصورة، وهو جانب الإنسان الذي سمحت له الظروف في مقتبل العمر، وما بين عشرينياته وثلاثينياته، أن

يخرج من أسر البيئة والوسط والخطاب الثقافي عامةً، نحو عالم متفتق بالجدة في كل ما يخص الفن والأدب والنقد وطروحات الفكر والفلسفة. وذلك حين انطلق شوقي نحو فرنسا وعاش فيها سنوات من أخصب سنوات العمر وأكثرها عنفوانًا، وأقدرها على كسر القيود والموانع. يضاف إلى ذلك أن شوقي ارتحل إلى فرنسا طلبًا للعلم والسياحة معًا، وهذا يعني المزج بين جدية العلم ومنهجيته ورسوخه، وبين حرية التطلّع والتأثّر، وانطلاقة الوجدان وفرح الدهشة والاكتشاف، يضاف إلى ذلك ما انطوت عليه شخصية الشاعر في الأصل من موهبة واستعداد فطريين كما يتضح في سيرته.

وقد لا يختلف اثنان حين التأمل في هذا السياق من سيرة شوقي، أن عوامل البيئة الجديدة ستكون – منطقيّاً واستنتاجًا – بالغة التأثير وواضحة البصمات في فكر شوقي ونتاجه. ونكاد نتصور أن الشاعر كان ينوء تحت وطأة رؤاه وتهاويمه، وربما طموحاته في أن يلبي ذلك الشغف المتوهج في نفسه، أو بالأحرى في نفس الشخص الآخر الذي انسلّ خلسة من إهاب الرجل الكلاسيكي الرصين ذي السمت المحافظ واللغة التقليدية المهادنة. ولعل من أنصع شواهد هذا التململ والصراع بين الرجلين – الشاعرين اللذين يعيشان في شخصية شوقي آنذاك، ما كتبه بنفسه في تقديمه للجزء الأول من «الشوقيات»، وفيه تصريح واعتراف بمعيقات ومثبطات انطلاقه نحو تحقيق ذاته الشاعرة والبحث عن ملامحه المميزة. وهو اعتراف يمكن قراءة الكثير من الخيبة والشجن بين سطوره، ومن ثم إدراك حجم الضغوطات المهولة التي كانت تمارس ضد شاعريته وتحقيقه لذاته. ويبدو أنه من المناسب في هذا المقام الاستشهاد باقتباس قد يطول في الاستطراد، ولكن إيراده كاملاً ضروري في هذا السياق، لنتمكن لاحقًا من تحليله وتقييمه فيما يفيد في إيضاح فكرة الصراع الذي عاناه الشاعر ودعمها بالأدلة. يقول أحمد شوقي في تقديمه للجزء الأول من «الشوقيات» : «إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها، ويتبرأ الشعراء منها. إلا أن هناك مَلَكًا كبيرًا ما خُلقوا إلا ليتغنوا بمدحه، ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلّب إحدى عينيه في الذرّ، ويجيل أخرى في الذرى. هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خُلق وتأتي مثله ؟ فأجيب : أني قرعتُ أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى، لا مظهر للشعر

فيها، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحًا في مقام عالٍ، ولا يرون غير شاعر الخديوي، صاحب المقام الأسمى في البلاد..... ثم طلبتُ العلم في أوروبا، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحد ولا تنفد. ثم جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا، مملوءة من جديد المعاني، وحديث الأساليب، بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها : (خدعوها بقولهم حسناء)...... ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تُنشر، فلما بلغني الخبر، لم يزدني علمًا بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة، إنما كان في محله، وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت. ثم نظمتُ روايتي (علي بك)... وبعثتُ بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديوي السابق...... وترجمتُ القصيدة المسماة (بالبحيرة) من نظم لامارتين، وهي آية في الفصاحة الفرنساوية. ثم أرسلتها إلى البارع المشار إليه في كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوي عليها، وإذ كنت لا أتخذ لشعري مسودات، رجوت أني أجدها عند العودة إلى مصر، ثم عَدَت دون ذلك عَوَادٍ»[٦].

وقد لا يخفى على المتمعن في هذا الاقتباس أو بالأحرى «الاعتراف»، جملة من الحقائق تتعلق بموقف شوقي من الشعر في عصره، وتقييمه لرسالة الشاعر، ثم موقفه من الحداثة والتجديد، وأخيرًا إحساسه العميق بأهمية الحرية للمبدع، ومدى فداحة الضريبة التي دفعها هو شخصيًا، لعدم تمتعه بهذه الحرية، بسبب جور القبضة الحديدية التي مارسها القصر والخديوي ضد شاعريته.

أما فيما يتعلق بموقفه من الشعر في عصره وتقييمه لرسالة الشاعر، فيبدو لديه ذلك الفهم المتقدم لضرورة أن يتجاوز عصرُه الراهن أدبياتِ وخطابَ التراث خاصة فيما يتعلق بالمديح، وضرورة التوجه نحو فهم روح الكون وصياغة فلسفة للحياة من خلال الولوج إلى قلبها النابض، فالشاعر - على حدّ قوله - «من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه في الذرّ ويجيل أخرى في الذرى». أما موقفه من التحديث والمواكبة، فيرى أن ذلك مسؤولية مقدسة، ورسالة «يشاطر الناس خيراتها التي لا تحدّ ولا تنفد». ثم يقرّ بأنه مدفوع أن «يأتي من مدينة النور باريس بقبس تستضيء به الآداب العربية»، وأنه «ترجم القصيدة المسماة (بالبحيرة) للامارتين، وهي من آيات الفصاحة الفرنساوية».

ورغم هذه الإيجابية والاندفاع في الآمال والتطلعات ومحاولة التشبث بتلابيبها، إلا أن المتأمل في الاقتباس السابق لا يخفى عليه شعور شوقي العميق بالخيبة والألم، وارتهانه للقيد والتضييق، سواءً من الجو الثقافي في مصر عامةً، أو من قبضة الخديوي وسطوته التي لا ترحم. فهو «قد قرع أبواب الشعر ولم يجد أمامه غير دواوين الموتى»! أما «القوم في مصر فلا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحًا في مقام عالٍ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد»! أما حين أرسل نصًا له من أوروبا، ينحو فيه نحو التجديد على حد قوله، فقد «كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تُنشر»! وأخيرًا وليس آخرًا، حين بعث ترجمته لقصيدة (البحيرة) للامارتين في كراس (مسودة) ليطلع عليها الجناب الخديوي ويجيزها، ولم يكن لدى الشاعر سوى تلك النسخة، فوجئ حين عودته إلى مصر بأنه لم يتم الاحتفاظ بتلك النسخة اليتيمة، ويبدو أنها ضاعت نتيجة الإهمال أو بالأحرى استبعدت بسبب عدم امتثال الشاعر لاختيارات القصر وشروطه !

إن اعتراف الشاعر بهذا الكم من المعيقات والسدود، تلميحًا أو تصريحًا، يشي بلا شك بتململ وقلق واضحين إزاء نزعتين من نزعات النفس : الأولى تتمثل في الرغبة في التخلص من الشعور بالذنب والتقصير، فيسوق التبريرات والحجج، علّها تسوّغ عجزه وقلة حيلته. أما النزعة الثانية، فهي نزعة الرغبة في التمرّد والرفض للارتهان والتبعية، وإن كانت تتلامح متدثّرة بالتخفي والغموض.

وكما اصطلى أحمد شوقي بنار هذه المتناقضات على مستوى الطروحات الفنية في مقتبل حياته الإبداعية، نجده يعيش ذات التأرجح لاحقًا في مواقفه السياسية، سواءً فيما يخص موقفه المتذبذب بين الولاء للقصر أو الولاء للشعب، أو فيما يخص طبيعة العلاقة مع الإنجليز في ظل حكومات الخديوي المتغيرة والتي انتهت به إلى المنفى، ومن ثمَّ اضطراره بعد تجربة النفي إلى مواجهة واقع جديد، حين بدأت تأثيرات القصر والخديوي وضغوطاتهما تخفت وتتلاشى.

هذا الكم من الملابسات والظروف – بكل زخمها الحياتي ومستوياتها الثقافية – بقدر ما كانت تعزز بقاء أحمد شوقي في إطار الرصانة والتقليدية المحافظة المأثورتين عنه، كانت تساهم في الوقت ذاته في التعتيم على «ذاتيته» و«أناه»، أو تهميشهما وإبقائهما في

الظل. بل يمكن القول إنها ساهمت بشكل أفدح في استعداء النقاد له، وثلبه شاعريته ووضعه في خانة شعراء الصنعة لا شعراء الشخصية، كما فعل العقاد وغيره [٧]. ولعل استسلام الشاعر للصورة النمطية التقليدية التي رُسمت له، و«استحسانه» لها، ومن ثم تكريسها، ساهم في إهمال النقد على وجه الخصوص للنماذج الشعرية الممثلة لذاتيته الذاهلة، المتفتقة بصدق البوح وحميميته، والمُعبِّرة عن الجانب الآخر في شخصيته. وسنحاول فيما سيأتي من استطرادات هذا البحث أن نقف عند أفضل النماذج تمثيلاً للمهمّش و«المسكوت عنه» في شخصية أحمد شوقي الأخرى، وذلك من خلال قراءة ما وراء السطور في أحد أعماله المتميّزة، وهي مسرحية «مجنون ليلى».

إشكالية الحب / المرأة :

تبدو قضية التعبير عن الحب إشكالية من إشكاليات شعر أحمد شوقي. وإيراد هذه القضية في سياق الحديث عن مسرحية «مجنون ليلى» أمر جوهري، حين محاولة التعرف على الموانع والمعيقات التي جعلت الشاعر، في عموم شعره، يبدو متحفظًا أو ناظمًا تقليديًا للنسيب والغزل، أو مترددًا إزاء موضوع الحب والمرأة عمومًا [٨]، ثم كيف استطاعت مسرحية «مجنون ليلى» أن تسدّ بعض الثغرات المقلقة في أدائه، فيما يخص هذا الموضوع، وتعيد لشعره شيئًا من التوازن العاطفي والفني إن صح التعبير.

لن نكرر مقولاتنا حول طبيعة الجو الإجتماعي والشخصية الرصينة التي عاش شوقي في إهابها مدى حياته، وإنما يمكن استكمالاً لذلك المهاد، أن نعرّج على وضع المرأة في عصر شوقي، وتعدّد الأوجه التي ظهرت بها، وتذبذب القيم الثقافية حول كينونتها، الأمر الذي أوقع الشاعر في المزيد من القلق والبلبلة حين مقاربة هذا الموضوع الشائك.

يمكن القول بدءًا إن المرأة في عصر شوقي ظهرت في صورتين، وكان الشاعر يشخص فيهما كلٍّ على حدة، ويدبّج حول كل صورة ما يعنّ له من آراء وخطابات، أغلبها انطباعية سطحية، لا غور فيها ولا عمق. أما الصورة الأولى التي رأى فيها الشاعر المرأة وعاينها عن قرب، فقد كانت من خلال ما يحضره من حفلات راقصة، واستقبالات تقام في قصر الخديوي، حيث تبدو له المرأة فتنة ظاهرة ومبذولة في الثياب والعطور، وفي القدود المشوقة، والوجوه اللامعة، وفي الحضور المستجيب لكل ما تفرضه اللياقات الاحتفالية

من تجاذب في الحديث، وأنس وودٍّ متبادل. أجواء تشبه ما رآه في باريس وأوروبا، حيث المرأة تبدو – للشاعر على وجه الخصوص – حضورًا جماليًا صرفًا، ومثيرًا أوليًا للنظر والحواس، تُراقَب بعدسة بصرية تقدِّر هذه القيم الجمالية (الظاهرة)، وتسكر بنشوتها، لكن تأبى أن تحيلها إلى قيم قلبية، أو تستجليها ببصيرة الدهشة والكشف. ولذا نجد الشاعر محاصَرًا ومصفّدًا بأغلال التقليدية حين التعبير عن عناصر الجمال والحُسْن في المرأة. يقول شوقي في نص قَدّم له على أنه «في وصف ليلة راقصة في قصر عابدين»:

الليـــــوث ماثلةٌ	**والظباء تنســـربُ**
الحرير ملبســـــها	**واللجــينُ والذهــبُ**
والقصور مسْرحُها	**لا الرمــال والعُشُبُ**
فالقدودُ بانُ رُبًــى	**بيد أنــها تثـــــبُ**
يلعبُ العِناقُ بـــها	**وهو مشـــفقٌ حَدِبُ**
والنهودُ هامـــــدةٌ	**والخـــدودُ تلتهب**
والخُصورُ واهـيةٌ	**بالبنان تَنــــجَذِبُ**
سالتِ الأكُفُّ بهــا	**فهْيَ أغصُنٌ نُهُبُ**(٩)

هذا النموذج من الغزل التقليدي النمطي، لا يستهدف غير الجمال الداني المبذول، وإن كان لا يخلو أيضًا من مجون وتهافت يتناسبان وتلك الأجواء التي لم تكن فيها المرأة غير لعبة وحلية، أو طيف عابر لا يستحق أكثر من تلك الوقفة المتعجلة، والشعر الاحتفالي اللاهث كخطوات الرقص، المزركش ببالونات القول وأفانين الحفلات الصاخبة.

ويكاد يشـابه هذا الشـعـر مـعظم مـا قـيل من غـزل في باب النسـيب في «الشوقيات»(١٠)، وهو نسيب لم يستقِ إلهامه إلا من معين التراث وصوره وأخيلته، وخطابه المكرور حول العذل والصدود، والمراوغات بين محب مقتول ومحبوب جائر الفتنة يتلذذ بالفتك، مع كم هائل من تصاوير الجمال الجسدي والحركي المبذول للعين والحواس.

إلى جانب هذه الصورة الملونة للمرأة / التمثال، المبذولة للحسّ والغواية، تتوازى صورة أخرى عاكسة لواقع المرأة الحياتي في عصر شوقي. ويطل هذا الواقع الحياتي في الشعر كأحد الأغراض والطروحات الشعرية آنذاك، ونعني به ما يسمّى «بالشعر

الاجتماعي»، أو بالأحرى «الشعر الإصلاحي». فقد شهد مطلع القرن العشرين دعاوى التنوير والإصلاح السياسي والديني والاجتماعي، متمثلة برموزها الإصلاحية ممن عاصرهم شوقي، كجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وقاسم أمين. وقد كان من نصيب الشعر لكي يجاري تلك الموجة الإصلاحية، أن يُدلي بدلوه في قضايا المرأة والفقر والجهل والتخلف عن ركب الحضارة الحديثة، وغيرها مما يقع في خانة «الشعر الاجتماعي»، وقد كان لهذا اللون من الشعر أعلام معروفون كحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي والزهاوي وغيرهم. ويبدو أن أحمد شوقي أبى إلاّ أن «يكون له في كل عرس قرص» كما يقول المثل، فخاض في مجال «المرأة» وواقعها الاجتماعي بنصوص نادرة برزت على استحياء وحذر. إن الوقوف على ثلاثة نصوص مما كُتب في هذا المجال[11]، ترينا لونًا من التأرجح بين التحفّظ والحيادية، وتطلعنا على حالة من المسايرة للأجواء الاجتماعية العامة حينذاك. فالشاعر في أوج عصر قاسم أمين ودعاواه لتحرير المرأة من الطمس الاجتماعي والمعنوي، لا يملك إلا أن يعظها ويخلص لها النصيحة في السير على نهج الأعراف الخلقية والدينية، وأن تحذر من مزالق الحرية ! وإن كان هناك ثمة من حنوّ أو قلق لدى الشاعر على وضع المرأة الإنساني، فلم يتمثّل إلاّ في الإشارات السريعة في نصوصه إلى بعض المظالم التي تصيب المرأة، مثل الحبس الجائر، وتعدد الزوجات، وزواج الشيخ من صبية، وعدم استشارة المرأة حين عقد القران. وكلها لمحات مقتضبة لا تجعل من شوقي داعية أو حتى رمزًا هامشيّاً معبّراً عن زخم المرحلة ومَوَرانها فيما يتعلق بقضايا المرأة حينذاك.

ولعل شوقي غير ملوم حين يختزن، ومن ثم يكرر هذه الصورة النمطية عن الحب ووضع المرأة الاجتماعي، وهو سليل ثقافة تراثية واجتماعية تأسست على مفاهيم تتناسب ووضع المرأة المهمَّش أو المُغيَّب أو الأدنى في السلّم الطبقي. إن نظرة تقييمية سريعة لكتابات الجاحظ[12]، أو ابن الجوزي[13]، أو حتى ابن حزم [14]، ستذكّرنا بأن المرأة المحبوبة عادةً ما تكون جارية أو قينة، وإنها غالبًا ما تُهيّأ للعب دور المعشوقة المغناج التي تتقن أفانين الإثارة والغواية، وتحصر الحب في مستوياته الحسية الدنيا. وعليه، فالقيمة الإنسانية والقلبية لهذه المرأة تخفّ موازينها ما دامت كيانًا مملوكًا ومُستغَلاً، وفاقدًا للإرادة والحرية، وبضاعة مُتبادَلة عبر الشراء والنخاسة. أما إن كانت المرأة من الحرائر، فليس أمامها من سبيل نحو الإرادة والحرية فيما يتعلق بالحب، اللهم إلاّ عن طريق

الوصف والخيال لا الرؤية. أما محاولة التغزل بالحرائر أو إقامة أية صلة معهن، فينذر بسوء العاقبة، إن لم يكن بهدر الدم والقتل.[١٥] وبين هذا وذاك من ألوان الحب المتعسف، والمرأة الشائهة الصورة والكيان، تبرز في كتب التراث ألوان من الحب الشاذ، والمثلي، والمنحرف، الذي – للعجب – يجد مساحة من الاحتفاء والإقرار، بَلْهَ التسجيلَ والتوثيق.[١٦]

ولعل ضغوطات هذا الإرث الثقافي والأدبي تزداد حدة في نفس شاعر كشوقي، لديه ذلك الإحساس المتعاظم بمركزه الشعري المميّز وبمنزلته بين شعراء عصره، وهو «أمير الشعراء» أي أكثرهم فحولةً الأمر الذي جرّه من حيث يعلم أو لا يعلم إلى اتخاذ سمت هذا «الفحل» الشعري المترفّع عن موضوعات المرأة والحب. و«الفحل» كما هو معروف في الموروث الأدبي يكتسب فحولته من قول شعر المديح في الدرجة الأولى، وهي بضاعة شوقي الأكثر رواجًا. أما «الغزل فهو عبء على الشاعر الفحل، ولا يلجأ إليه إلاّ لافتتاح أبواب القصيد إلى الغرض الحقيقي وهو المديح، ولذا حَرَمَ ابن قتيبة ذا الرمة من صفة الفحل، لأن شعره الجيد في التشبيب دون المديح والهجاء، ووَصَف شعره بأنه أبعار غزلان..... ، وقد سخر المتنبي من افتتاح القصائد بالغزل وأنكر أن تكون الفصاحة في الحب»[١٧].

ولو عدنا إلى تأمل كلتا الصورتين السالفتين للمرأة في شعر شوقي، سواءً المرأة اللعبة المؤطّرة ببهرج المظهر وتركة التراث، أو المرأة الواقعية المطمورة بجور التقاليد وأصفاد الأعراف، لوجدنا بأن الصورتين كانتا تمثلان للشاعر مصدر قلق وتذبذب لا يُنكر، وتدلان على قلة إيمانه بهما، وعدم اكتراثه حين يمرّ بهما مرور العابر المتعجّل. ولعل قلة الإيمان والقلق إزاء أي وجه من وجوه الحياة، سوف يدفعان الإنسان لا محالة إلى البحث عن صورة أكثر إقناعًا وأدعى للطمأنينة. ويبدو أن أحمد شوقي وهو بصدد البحث عن هذه الصورة المتمناة فيما يتعلق بالتعبير عن عواطف الإنسان ووجدانياته، يعثر بمفهوم أقرب إلى الفطرة الإنسانية السويّة، وذلك حين يقبض بأصابعه على فكرة «العذرية» في الحب، وما تحمله من أبعاد موغلة في النقاء والبراءة ويقظة الوجدان الأولى، وجِدَّة القلب الذي لم يتلوّث بمفاهيم وأعراف طالما حجبت جوهر الحب وتلقائيته.

لقد كان عثور أحمد شوقي على حكاية «مجنون ليلى»، وإعادة صياغتها في شكل مسرحية، بابًا ملائمًا للولوج إلى عذرية الوجدان التي ظلت كامنة في دواخل الشاعر، ومحجّبة بالسمت العقلاني الرصين الذي ميّز شخصيته الإنسانية والشعرية.

مسرحية «مجنون ليلى»: مفتاح الولوج إلى الداخل لعل خير ما يصلح مفتاحًا للولوج إلى دواخل شوقي وعوالمه النفسية – في تصورنا – هو مسرحية «مجنون ليلى»، التي لا تنفك تثير في نفس قارئها هذا السؤال الجوهري الملحّ : لماذا يكتب شاعر مثل أحمد شوقي، بكل رصانته، وعقلانية خطابه الشعري، وواقعيته، مسرحية موغلة في العاطفة والجنون مثل «مجنون ليلى»؟!

هذا التساؤل سيقود المتأمّل إلى جملة من التحليلات، التي قد تساهم في النهاية في الإشارة إلى أطياف حياة وجدانية بقيتْ مستكنّة في الهامش والظل، وقلّما التفِتَ إليها في مسيرة شوقي الإبداعية.

لعل أول ما يسترعي الانتباه في هذا العمل الفني وهو «مجنون ليلى»، أنه كُتب في إطار الجنس الأدبي المسمّى «المسرحية». والمسرحية تُمكّن مؤلفها من أن يضع على لسان بطليه: المجنون وليلى ما لا يستطيع هو أن يصرّح به ويطلقه من مكبوتات ومشاعر وآراء في المرأة والحب، وكل ما يتعلّق بتجربة الحب من صراع وانكسارات ومسرة ومرارات. والمسرحية أيضًا، كما هو معروف، تبعد مبدعها عن التورط بشخصه في السياق، أو كشف هويته من خلال البوح والتعبير، وتستدعي بدلاً من ذلك شخوصًا آخرين للتمثيل والإنابة. يُضاف إلى ذلك، أن شخوص المسرحية عادةً ما تكون افتراضية، أو مشوبة بالخيال والصنعة، لذلك فهي شخوص لا تُؤاخذ على ما تقول وتفعل ولا تُحاسَب، كونها خيالية ومُختلَقة، وهي فوق ذلك صالحة لأن تُتخذ ستارًا وقناعًا للاختباء والتخفي.

أما اختيار شوقي «للمجنون» بطلاً لهذا العمل، ففيه نزوع صريح نحو التنفيس عن الرغبة في تمثّل الجنون وتقمّصه، كمعادل موضوعي لمنطق الواقع المعيش، وكمنفذ مشروع من أسر «العقل» وارتهانه وجبروته. ثم إن شخصية «المجنون»، كما هو مأثور في الثقافة المجتمعية، تظل الشخصية الأوفر حريةً وجنوحًا، والأكثر استمتاعًا بهما ! بسبب انتفاء الخطوط الحُمر والمحظورات حول ما تُبدي من كلام أو تصرّف. وتلك الحرية تكاد تكون من أكثر أماني النفس ورغباتها المكبوتة عند شوقي.

ثم يأتي الستار الأخير الذي يتراءى وراءه أحمد شوقي دون أن يبين بسَمْته وملامحه، وذلك حين اختار شخصيات تراثية قناعًا لواقع شعوري ونفسي يصعُب على

التصريح والإبانة، ومن خلال تلك الشخصيات الموغلة في القِدم، والموحية بالبعد الزماني والمكاني، أمكن إطلاق جملة من المكبوتات والآراء فيما يخص وضع المرأة، وقيم الحب، وتابوهات التقاليد والأعراف.

إن حكاية «مجنون ليلى»، بغض النظر عن ثقلها الفني والتراثي، وتأليفها بين الحقيقة والخيال، والواقع والأسطورة، تظل أهميتها الكبرى في هذا السياق متمثلة في جمعها بين «الحب» و«الجنون»، وهما النزعتان الأشد جنوحًا وشطحًا بين نزعات النفس وأهوائها. وقد كان «الحب» و«الجنون» هما الجناحان اللذان تمكّن بهما شوقي من الطيران بعيدًا عن واقعه المتزمّت، فكشف عن شخصية أخرى كامنة، لم يكن يستطيع أن يُواجه بها - علانيةً - عالمه الرصين، الباهت، المُسوّر بالتحفّظ والتقليدية، فالتجأ إلى هذا اللون من التعبير المُوارب، المتمثّل في مسرحية «مجنون ليلى».

ولعل الملاحظة المهمة في هذا السياق، تتمثّل في أن قضية الخروج من «العقلانية» نحو «الجنون»، بكل ما فيها من مغايرة وتمرّد، لم تكن على مستوى الموضوع أو الخطاب الشعري فقط، وإنما اتضحت كذلك على مستويات عدة، سواءً ما تعلّق منها بمستوى اللغة، والخيال، وروح النص، أو ما تعلّق بمستوى الإيقاع والشكل. وكلها عناصر تكشف عن وجه مغاير ونادر في أداء شوقي، كما سنوضح من خلال الوقوف على نماذج تمثيلية من مسرحية «مجنون ليلى».

أربعة نصوص متمرّدة :

سنحصر اختيارنا للنماذج التمثيلية في أربعة نصوص منتقاة من مسرحية «مجنون ليلى»، آخذين بعين الاعتبار أن هيكل النص ككل، وأبعاده التراثية، وسماته الفنية كعمل مسرحي متكامل، ليس مدار هذا المبحث. وإنما سينصب اهتمامنا على ما يخدم هدف التدليل على مسألة الجنوح عند شوقي نحو المغايرة والجدة في إطار الشعر الوجداني، ومحاولته التحرر من العقلانية المسرفة نحو «الجنون» المشروع، والعاطفة النقية المتبتّلة في تفتّحها الرهيف على دهشة الحب وجدّته. ولعل الرغبة في وضع القارئ في جو النصوص التمثيلية وتفاصيلها الصغيرة المغرية، يستدعي ضرورة إيرادها كاملةً، وهي لا تزيد عن أربعة نصوص مبثوثة بين فصول المسرحية، ولكنها تمتلك كل على حدة، وبحق، سمات النصوص الغنائية كاملة الوحدة والبناء. وهي كالتالي :

النص الأول:

سجا الليلُ حتّى هاجَ لِي الشّعرُ والهوى
وما البيدُ إلاّ الليلُ والشعرُ والحبُّ
ملأتُ سماءَ البيدِ عشْقًا وأرضَها
وحُمِّلتُ وحدي ذلك العشق يا ربُّ
أَلَمَّ على أبيات ليلى بيَ الهوى
وما غير أشواقي دليلٌ ولا ركبُ
وباتتْ خيامي خطوةً من خيامها
فلم يشْفِني منها جوارٌ ولا قُربُ
إذا طاف قلبي حولها جُنّ شوقُهُ
كذلك يُطفي الغُلّةَ المَنهلُ العذبُ
يَحِنّ إذا شطّتْ ويصبو إذا دنتْ
فيا ويح قلبي كم يحنُّ وكم يصبو
وأرسلني أهلي وقالوا امضِ فالتمسْ
لنا قَبَسًا من أهل ليلى وما شبُّوا
عفا الله عن ليلى لقد نؤتُ بالذي
تحمَّلَ من ليلى ومن نارها القلبُ(١٨)

النص الثاني:

أرى حيّ ليلى في السلاح ولا أرى
سلاحًا كهجر العامريّةِ ماضيا
دمي اليومَ مهدورٌ لليلى وأهلها
فداءٌ لليلى مُهدَراتٌ دمائيا
لي اللهُ! ماذا منكِ يا ليلَ طاف بي
وما ذلك الساقي وماذا سقانيا
دعوني وما عندي لليلى، أقولُهُ
لليلى، وأستثني الذي عندها ليا

أهيمُ فـأسـتـعـدي نهـاري على الجـوى
وأقـبعُ ليلي أسـتـجـيـر القـوافـيـا
(فـمـا أشـرِفُ الأيفـاع إلا صـبـابةً
ولا أُنشـدُ الأشـعـارَ إلا تداويا)
إذا الناسُ شطْرَ البـيتِ ولّوْا وجـوهَهمْ
تلمّـستُ ركنيْ بيـتـهـا في صـلاتيـا
(أصلي فـمـا أدري إذا مـا ذكـرتُهَـا
أَثِنتينِ صلّيتُ الضّـحى أم ثمـانيـا)
توارتْ وراء الجـمع ليلى فـخـانهـا
فمٌ كـابتـسـام الصـبح يأبى التـواريا
وطيبٌ به خُـصّتْ حـوى الطيبَ كلّهُ
فَـقُلْهُ الأقـاحي أو فـقله الفَـواغـيـا
فـأحـسـستُ من فـرعي لسـاقِيَ هَزّةً
كـأنّ عِـيـانًا منك لاقى عـيـانيـا
دعـونا ومـا يبـقى إذا مـا فنيـتمُ
فـوالله مـا شيء خـلا الحبِّ باقـيـا
مـشى الحبّ في ليلى وفيَّ من الصِّـبـا
ودبَّ الهـوى في شـاء ليلى وشـائيـا
وإني وليلى للأواخـر في غـدٍ
لشـغلٌ كـمـا كنّا شـغلنا الأواليـا (١٩)

النص الثالث :

تعـالَيْ نعشْ يا ليلَ في ظلّ قَـفْـرةٍ
من البـيـد لم تُنقلْ بهـا قـدمـانِ
تعـالَيْ إلى وادٍ خَلِيٍّ وجـدولٍ
ورنةِ عـصـفـورٍ وأيْكةِ بانِ
تعـالَيْ إلى ذكـرى الصّـبـا وجنونهِ
وأحـلامِ عـيشٍ منْ دَدٍ وأمـانِ

فكم قُــبلةٍ يا ليلَ في مَــيْــعــة الصِّــبــا
وقــبل الهــوى ليــست بذات مــعــاني
أخــــذْنا وأعطينا إذا البَـــهْمُ ترتعي
وإذ نحن خلف البَـــهْم مــســتــتــران
ولـم نكُ ندري يومَ ذلك مــــا الـهــــوى
ولا مــا يعــودُ القلبَ من خَــفَــقــان
مُنَى النفس ليلى قَــرّبي فــاكِ من فــمي
كــمــا لفَّ مِنقــاريْهــمــا غَــرِدان
نذقْ قــبلةً لا يعــرف البــؤسَ بعــدها
ولا السُّــقْمَ رُوحــانا ولا الجــســدان
فكلُّ نعــيمٍ في الحــيــاة وغــبطةٍ
على شــفــتــينا حين تلتــقــيــان
ويخــفُقُ صــدرانا خــفــوقًــا كــأنما
مع القلب قلبٌ في الجــــوانح ثاني(٢٠)

النص الرابع :

جــبلَ التــوباد حــيّــاك الحــيــا
وســقى اللهُ صــبــانا ورعى
فــيكَ ناغــينا الهــوى في مــهْــدهِ
ورضــعناهُ فكنتَ المرضِــعــا
وحَــدَوْنا الشــمسَ في مــغــربهــا
وبَكَرْنا فَــسَــبــقْنا المَطْلَعــا
وعلى ســفــحكَ عــشنا زمنًا
ورعــينا غنمَ الأهل مــعــا
هذه الربوةُ كــانت ملعــبًــا
لشــبــابينا وكــانت مــرتعــا

كم بنينا من حصاها أربُعا

وانثنينا فمحونا الأربُعا

وخَططْنا في نقَا الرمل فلم

تحفظِ الريحُ ولا الرمل وعَى

لم تزل ليلى بعيني طفلةً

لم تزدْ عن أمسِ إلاّ إصبعا

ما لأحجارك صُمًّا كلّما

هاج بي الشوق أبتْ أن تسمعا

كلّما جئتكَ راجعتُ الصِّبا

فأبت أيامه أن ترجعا

قد يهون العمر إلا ساعةً

وتهون الأرض إلاّ موضعا(٢١)

إن التعليق على هذه النصوص، بما يخدم هدف البحث، سينصبّ على محورين : الأول يتعلّق بالخطاب الشعري ذي الملامح المغايرة، مقارنة بما عُرِف عن شعر شوقي ونمطية سماته المعنوية. والثاني، يتعلق بالميزات الفنية التي تعزّز تلك المغايرة وتدعمها، سواءً ما تعلق بالقاموس اللغوي والبلاغي، أو ما تعلق بالعاطفة والخيال والموسيقى الشعرية.

المغايرة في الخطاب الشعري :

أما ما يتعلق بالخطاب الشعري المغاير، فلعله يتضح في مسألة إطلاق المكبوتات من العواطف الجانحة، والأهواء المستكنّة، التي كشفت عن رقة مفرطة وأشواق غامضة مهوّمة، ورغبة ملحّة في التعري والكشف. وكلها نوازع لم تجد لها مسارب إلاّ من خلال هذا اللون من الشعر (ذي النزعة العذرية)، الذي غدا قناعًا مبذولاً، وجبّةً ناعمة مريحة، تتيح للشاعر نعمة الاسترخاء وهناءه. قد لا يكون لشوقي امرأة من لحم ودم مثل ليلى العامرية، وهو بالضرورة ليس قيسًا، وإنما حاجة الإنسان لهذه الفضفضة الوجدانية والقلبية، والانطلاق وراء تهاويمها، والتعري أمام حقيقتها، تظل رغبةً ملحّة، خاصةً بالنسبة للشاعر.

ولعل مسألة إطلاق المكبوتات عند شوقي، لا تقف عند أشواق الروح ونزعات الوجدان، وإنما تتعدى ذلك إلى إطلاق المكبوتات وفضّ المحرمات فيما يخص وضع المرأة أيضًا. ففي نص المسرحية، هناك صوت جهوري ملحوظ للمرأة، وهناك مساحة واسعة للتعبير عن رأيها، وهناك إصرار على تحدي التقاليد ومناوشتها، وإصرار على تكريس الحب كقيمة إنسانية، والإعلاء من شأنه، والانتصار له ضد مؤسسة الزواج ! وهذا بحدّ ذاته يمثل شطحًا لا يمكن التجرؤ عليه اجتماعيًا، إلا من خلال هذا النمط من القصّ الفني المقنّع بقناع التراث، والمشوب بالأسطورة والخيال، وكلها منافذ للفضفضة وإطلاق الطاقة الكامنة المكبوتة.

إن المرأة / ليلى التي تظهر في سياق المسرحية، امرأة تقول وتفعل ما لا تستطيع أن تقوله وتفعله المرأة في عصر شوقي، تلك التي كان قد وعظها – سابقًا – بلسان المجتمع والتقاليد، بأن تستكنّ وتستسلم وترضى بواقعها ! ولكن المرأة، وللعجب، تخرق هذا الصمت الجبان في مسرحيته، وتعبر عن التمرّد والثورة، حين ترفض أن تُساق إلى قبر زواج يخلو من الحب والتكافؤ :

لقد زُوِّجتُ ممن لـــم   يكن ذوقي ولا طـعـمـي
ومَنْ يكبُرُ عن ســني   ومن يصغُرُ عن علـمي
غريبٌ لا مـن الحـيِّ   ولا مـن ولـد العـم
ولا ثـروتُهُ تُربـي   عـلى مـال أبي الجـمِّ
فنحن اليومَ فـي بيتٍ   عـلـى ضِدَّيْن مُنضـمِّ
هو السجنُ وقد لا ينـ   ـطوي السجنُ على ظلمِ
هو القبرُ حـوى ميْتـ   ـين جارين على الرّغم
شتيتيْنِ وإن لـم يَبـ   ـعَد العَظْمُ من العظـم
فإنّ القـربَ بالـروح   وليس القرب بالجسم [٢٢]

ولعل مسألة النزوع إلى التحرر من التقاليد، تبلغ أوجها في المشهد الثاني من الفصل الرابع في المسرحية، وهو مشهد اللقاء بين قيس وورد زوج ليلى، وما دار بينهما من حوار ملغوم بالتحدي والاستفزاز. أما فحوى الحوار بين الغريمين، فقد جاء معبّرًا في البدء عن الغيرة التي اتضحت في السخرية واللمز، مرورًا بسؤال قيس لورد عن طبيعة

علاقته الزوجية والجسدية مع ليلى ! وانتهاءً بتسامح ورد المثير للدهشة، وسماحه لعاشق زوجته بلقائها وبثّها ما يشاء من أشواق جامحة !! يقول ورد في معرض حديثه عن أنفته وإبائه أمام زوجة تعشق رجلاً غيره :

كم مرّتِ الليلة بـــي والليلتان لـــــم أنمْ
منذ حوتْ داريَ ليـ ـلى ما خلوتُ من ندم
كانت إطافتي بـــها كالوثنـــيّ بالصــنم
وربمــا جئتُ فـــرا شَها فخانتــني القدم
كأنها لي مــــحرَمٌ وليــــس بيننا رَحِم
شِعْرُكَ يا قيسُ جنى عليَّ هــذا واجتــرم
هيَّبَها فامــتنــعتْ كأنها صــيدُ الحـــرم
وهَبْتُها للحبّ والشـ ـشِعر وقيسٍ والألم (٢٣)

ويبدو أن أحمد شوقي، في سياق تعاطفه مع العاشقَين، احتال على تمرير هذا الكم غير المسبوق من الترفّع والتسامح الإنساني، تحت مسوّغ «المروءة»، ورآها الفضيلة الأعظم للزوج المنكوب، وذلك من خلال مقولة ليلى:

.... تحـــــــت بَـــــــعْــــــلٍ
غــيـــرِ ذي جَــفــوةٍ ولا مُــســتــبــدِّ
راعني اللومُ من جـــمـــيع النواحي
فـــتـــواريتُ في مـــروءة وردِ (٢٤)

وفوق هذا، فإن الحب من خلال هذه المسرحية، يبدو مولودًا شرعيًا، يشارك في الخوض في شأنه جلّ أفراد المجتمع من أسرة، وعشيرة، وأصدقاء، ومعارف، بل وحتى أمراء أقاليم وشخصيات نافذة، مثل ابن عوف والحسين بن عليّ، كلٌّ يدلي بدلوه إن سلبًا أو إيجابًا، ويتعاملون معه كظاهرة معيشة، وشأنًا عامّاً. إن عودة شوقي إلى عرض هذه الأجواء العاطفية المتسامحة، والمضببة ببراءة الفطرة وسذاجة الخيال في الأقصوصة عامةً، ربما تعبّر عن رغبته في إرجاع الحب إلى تلقائيته وألفته، واعتياديته الإنسانية، قبل أن تُسدل عليه أستار التحفظ والحذر والتابوهات من جهة، وعبء التقاليد الفنية المندثرة من جهة أخرى، كما هو الحال في عصر شوقي، وفيما سبقه من عصور. وليس أدلّ على

ذلك من المقولة التي يضعها شوقي على لسان «شيطان» قيس وملهمه، حين يصرّح بأحقية الحب في الذيوع :

تـغـنَّ بـلـيـلـى وبُـحْ بـالـغـــــــــرامِ
وبُثَّ الصَّـــــبـــــابـةَ واشـكُ السَّـــــقَمْ
فــــلا خـــــيــــرَ في الحبّ حــــتى يذيعَ
ولا خـــــيــــرَ في الزهرِ حــــتى يَنِمْ[٢٥]

وكمحصلة لما سبق قوله، فيما يتعلق بخطاب المغايرة والاختلاف، الذي بثه شوقي عبر هذه المسرحية، يمكن للمتأمِّل أن يدرك بأن تمرير مثل هذا الخطاب الموغل في الجنوح والتطرّف كان ممكنًا وسهلاً، وذلك من خلال مسوّغين أحسَنَ الشاعر توظيفهما واللعب عليهما بمهارة. المسوّغ الأول، الركون إلى «الجنون» لدى بطل مسرحيته قيس بن الملوح، وهي ضالةٌ يستطيع أن يتجاوز بها الشاعر، كما سبق أن قلنا، الخطوط الحمراء، ويتحدى أعتى التابوهات والمحرمات «العقلانية». ثم إن شخصيته – المجنون – شخصية جاهزة، تمت صناعتها وتسويقها تراثيّاً، ولن يتحمل شوقي وزر خلقها أو ابتداعها، وعليه، فليس هناك شبهة أو مؤاخذة يمكن أن تلحق به.

أما المسوّغ الثاني، الذي أحسن الشاعر العزف عليه، والذي ظهر في المسرحية، فهو إحياء فكرة «شيطان الشعر»، وتوظيف هذا الشيطان كقناع ووسيلة تُنجي من الملامة والذنب، كالجنون تمامًا. فما يقوله قيس من تعريض بليلى من خلال التشبيب والغزل، لايتحمّل قائلُه وزرَه وعواقبَه كما يعلن صراحةً، لأن تلك الأقوال ما كانت إلاّ من إلهام شيطانه وشطحات ذلك الشيطان، وليست صنع إرادة الشاعر ووعيه ! ثم إن «شيطان الشعر» ليس سوى تركة ثقافية من تركات التراث أيضًا، ولن يتحمّل شوقي – بداهةً – ما يصدر عنها من أضاليل !! بهذا الخطاب التبريري الموارب، أمكن لشاعر شديد التحفّظ والرصانة، وشديد التمسك بالتقاليد الاجتماعية والفنية كشوقي، أن يمرر ما يشاء من النزعات المكبوتة، ورغبات العقل الباطن، وأن يُسجّل ضمن إسهاماته الشعرية، هذا الهامش المستخفي والمسكوت عنه من حياته النفسية والعقلية.

المغايرة في السمات الفنية :

حين نأتي إلى المحور الثاني الذي يعزّز نزعة المغايرة والاختلاف في مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، وهو محور السمات الفنية، سنجد بأن هذه السمات تتمثّل في ما سيأتي.

الخروج عن القاموس اللغوي والبلاغي المعهود في لغة شوقي، فمسرحية «مجنون ليلى» تنتقي لنفسها قاموسًا لغويًا مختلفًا، ليس فيه تلك «اللغة الشوقية» المعهودة في المديح والرثاء والشأن العام. صحيح أن اللغة المبذولة أمامنا، في النصوص الأربعة سالفة الذكر، تكاد تكون لغةً (منسوخة) من قاموس قيس بن الملوّح، ومتحرّيةً لخطاب الشعر العذري، ومفرداته، وبيئته، وأجوائه، ولكن رغم ذلك، يمكن للمتأمّل أن يلمح وراء هذا الحجاب الشفيف، روحًا تتطلّع إلى ما هو أبعد من هيكل اللغة الخارجي، الماثل بمفرداته وصوره وأخيلته. فحديث شوقي عن «الخيام»، و«قبس النار»، و«هدر الدماء»، و«جبل التوباد»، و«رعي الغنم»، و«قُبلة ليلى»، ...إلخ، يكاد أن يكون حديثًا عن «رموز» و«إيماءات»، أكثر منه إعادة تظهير أو برمجة لماض مُنقضٍ. وهي «رموز» و«إيماءات» تومض وتشير إلى ما هو أبعد وأنأى، في تصورنا، من المتعلّقات الزمانية والمكانية، وشخوصها الأصمّ في مواقع زمانها ومكانها. وعليه، فإن لغة «الشعر العذري» المبثوثة في النصوص المعنية، ليست محاكاةً ونَسْخًا ساذجين، بقدر ما هي جسرٌ أو قارب حالم للعبور نحو ضفة أخرى، يصعب الوصول إليها بغير هذه «الرموز» الكثيفة الموحية، و«الإشارات» الوجدانية البليغة.

لقد قضى شوقي معظم حياته، وهو يرفد المشهد الشعري بلغة مصقولة، رصينة، جزلة، ذات جلال وهيبة. وهو في سبيل تدبيج هذه اللغة، يتفانى في انتقاء اللفظ، ويتحرى حسن رصفه، وملائمته للسياق، وجلال نطقه، وفخامة مخارجه. وطالما بدا الحرص لدى شوقي، في تحري التوازن بين لغة التراث، ولغة الثقافة في عصره، فينتقي ما يتلاءم منهما وسياق موضوعه، أو مفردات صوره وأخيلته. ولعل هذا التحري للصقل والإجادة، يبين في مطالع قصائده، التي تجتهد أن تكون «عصماء» وباذخة، كما نرى في هذه الأمثلة المتناثرة :

بسيفكَ يعلو الحق، والحق أغلبُ
ويُنصَرُ دينُ اللهِ أيانَ تضرِبُ

الله أكـــبـــر، كم في الفـــتح من عـــجبِ
يـا خـــالدَ الـتـــرك، جـــدد خـــالدَ العـــربِ
يموتُ في الغـــاب أو في غـــيـــرهِ الأسَـــدُ
كلُّ الـبـــلاد وســـادٌ حـين تُـتَّـــــسَـــــدُ
شَــيَّــعــوا الشــمس ومــالوا بضـــحــاها
وانـحـنـى الشـــرق عليـــهـــا فـــبكاها
قـمْ نـاجِ جلّقَ وانـشـــــد رسم مـن بـانـوا
مـــشت علـى الرسم أحـــداثٌ وأزمـــانُ
لـبنـانُ مـــجــــدكَ فـي المشـــارق أولُ
والأرضُ رابـيـــــــــةٌ وأنـتَ سـنـامُ (٢٦)

إن البـلاغـة في هـذه الأمـثلة، ليست إلا بـلاغـة تراثيـة، تتـحـرى الفـخـامـة في اللفظ، والجلال في المعنى، والهيبة في الصورة والخيال. ناهيك عن الهدير المدوّي في الموسيقى العروضية، ذات الإيقاع الممتدّ، والقوافي المشبعة الجِرْس.

ولكن حين نتأمّل في مسرحية «مجنون ليلى»، نقع على ميزات تكاد تغاير وتناقض كل تلك البلاغة النمطية في شعر شوقي. وتكفي العودة إلى قراءة النصوص الأربعة سالفة الذكر من المسرحية، لنقع على لغة شافّة صافية، تتسم باللطف والعذوبة، وليونة الإيقاع، لغة ذات حفيف يشبه حفيف الأجنحة، أو مرور الحرير، من مثل قوله «سجا الليل حتى هاج لي الشعر والهوى»، «ما البيدُ إلاّ الليل والحبُّ والشعر»، «حُمّلتُ وحدي ذلك العشق يا ربُّ»، «تعالي إلى وادٍ خليّ وجدولٍ/ ورنة عصفور وأيكة بانٍ»، «منى النفس ليلى قَرِّبي فاك من فمي /كما لفّ منقاريهما غَرِدان»، «سقى الله صبانا ورعى» «ناغينا الهوى في مهده».

ولعل ما يعزّز هذا الغنى الجمالي في ظاهر الألفاظ وتنغيماتها، ما انطوت عليه من كثافة العاطفة وشجنها، وإفصاحها عن الموغل والمستكنّ من المشاعر، وانتحابها أمام الآمال الهاربة والأشواق المستحيلة. يأتي هذا الحشد من الفيض الوجداني مقابلاً مضادّاً للرزانة والرصانة والمظهر المرمري البارد الذي عُرف عن شخصية شوقي الشعرية والإنسانية.

وتأتي سمات أخرى في معرض التضاد والمقابلة، مثل حلول الهمس والنجوى مقابل الجهورية والخطابية، وتكريس السلاسة والعذوبة في مواجهة الرصانة والفحولة، ثم أخيرًا

وليس آخرًا، الاحتفاء بالتقطيع العروضي القصير، وإيراد البحور السهلة أو المهملة كالرجز والرمل والمتقارب، في مقابل نصوصه العصماء من بحور الطويل والبسيط والكامل، وكلها انزياحات شديدة الحضور في هذا النموذج النادر من شعر شوقي، ونعني به مسرحية «مجنون ليلى».

تعليق أخير:

رغم كل ما سبق قوله، حول محاولة الكشف عن سمات الجدة والمغايرة في «مجنون ليلى»، سواءً ما تعلق منه بالخطاب الموضوعاتي وجذوره النفسية والعقلية، أو ما تعلق منه بالخطاب اللغوي والفني، فإنه رغم ذلك، يمكن القول بكثير من الاطمئنان، بأن هذا العمل المسرحي ظل يحمل الكثير من ملامح الحكاية الأصلية، وملامح عصرها البيئية والتاريخية، وعناصر الموروث الثقافي والأدبي المتعلق بها. وهي ملامح وعناصر معروفة ومتداولة، وإيرادها في سياق هذا البحث لن يعني غير الإطالة، وتكرار ما سبق رصده من قبل الدارسين.

ولكننا نقول كخاتمة نهائية لهذه الورقة، إن تلك الخلفيات الظرفية المبثوثة في مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، ساعدت الشاعر كثيرًا في عملية التخفي والتقنُّع والتوسُّل بالشخصيات والأحداث والأزياء والأقوال الماضوية، وأعطته جواز مرور شرعيّاً للتعبير عن دواخله وأهوائه ونزعاته النفسية دون تحفّظ. وقد كانت تلك الحِيَل الفنية المتعلّقة بتوظيف حكايات التراث، خير معين لشوقي للخروج من «متن» التقاليد، والأسوار الاجتماعية والفنية، والخطاب الشعري المطروح، نحو «هامش» الذات، وغواياتها، وحرياتها المتمناة.

****

الهوامش

١ – انظر : عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ١٥٦ ، شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، ط ١١، القاهرة ، ص ٥١ – ٥٢.

٢ – إيليا الحاوي، أحمد شوقي، ج١، دار الكتاب اللبناني، ط٣، بيروت، ١٩٨٣ ، ص ٤٢، ٤٣.

٣ – أحمد شوقي، الشوقيات، ج٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٧٠، ص٢٧ . ٢٨ ، وانظر كذلك، على سبيل التمثيل نصوصه في باب النسيب، ومطالعها :

– ســـويجعَ النيل رفـــقًـــا بالســـويداء
فـــمـــا تطيق أنين المفـــرد النائي

– مـنـك يـا هـاجــــر دائـــي
وبـكـفـــيك دوائـــي

– أريـــدُ ســـلـوكُـمُ والـقـلـبُ يـــأبـــى
وأعـــتِـــبُكم وملء النفس عُـــتـــبى

٤ – أحمد شوقي، الموسوعة الشوقية للأعمال الكاملة، جمع وترتيب وشرح : إبراهيم الأبياري، المجلد السادس، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤ ، ص ٢٥١.

٥ – نفسه، ٢٥٢ – ٢٥٥.

٦ – نفسه، ص ٢٤٣ – ٢٤٥.

٧ – عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم، ص ١٥٦.

٨ – زكي مبارك، أحمد شوقي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨ ، ص ٧٥ ,

٩ – الشوقيات، ج ٢، ص ١١، ١٢.

١٠ – انظر على سبيل المثال، نصوصه في الجزء الثاني من الشوقيات :
روّعوه، فتولّى مغضبا........ ص ١١٦، ١١٧.
إن الوشاة وإن لم أحصهم عددا.... ص ١١٨، ١١٩.
قف باللواحظ عند حدّك....... ص ١٢١، ١٢٢.

١١ – انظر هذه النصوص، ومطالعها :
قم حيِّ هذى النيّرات........ الشوقيات، ج ١، ص ١٠٢ – ١٠٥.
ظلم الرجالُ نساءهم وتعسفوا... الشوقيات، ج ١، ص ١٢٩ – ١٣٢.
قل للرجال طغى الأسير....... الشوقيات، ج ٢، ص ١٦٦ – ١٦٩.

١٢ – الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، انظر : رسائل الجاحظ.

١٣ – ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن، ذم الهوى، تحقيق : مصطفى عبدالواحد، القاهرة، ١٩٦٢م.

١٤ – ابن حزم، أبو محمد علي بن سعيد، طوق الحمامة، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٥ – انظر : طوق الحمامة، ص ٢٢، ٣٨ ، ٣٩.

١٦ – انظر على سبيل التمثيل ما جاء في : كتاب الزهرة، لابن داود – ذم الهوى لابن الجوزي – رسائل الجاحظ – ديوان أبي نواس.

١٧ – عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠١م، ص ١٥٩، ١٦٠.

١٨ – أحمد شوقي، مجنون ليلى، المكتبة العالمية، بغداد، ١٩٨٨م، ص ١٩ – ٢٠.

١٩ – نفسه، ص ٤٥ – ٤٧.

٢٠ – نفسه، ص ٩٤، ٩٥.

٢١ – نفسه، ص ١٠٩ – ١١٠.

٢٢ – نفسه، ص ٩٤.

٢٣ – نفسه، ص ٨٨، ٨٩.

٢٤ – نفسه، ص ١٠٠.

٢٥ – نفسه، ص ١١٦.

٢٦ – انظر : الشوقيات في أجزائها الأربعة.

✡✡✡✡✡

ملاحظة:

وكذلك فقد حضرت الدكتورة ليلي أنقار شندروف متأخرة عن موعد بدء الجلسة ولكننا سنضيف بحثها إلى هذا المحور هنا.

****

«مجنون ليلى» لأحمد شوقي
محاولة للتحرر من العقل

أ. د. نجمة عبدالله إدريس

الملخص

تبرز هذه المقاربة النقدية دور أحمد شوقي مبدعًا ومشاركًا في رسم سمة العصر وصناعة أبجديته ونقش ملامحه الفارقة، رغبة في إظهار الحالة الشعرية أو الأدبية وما تمتلكه من بصمة مبدعة، بغض النظر عن أثر العصر وملامحه وسماته التي أسهمت في صنع هذا الرمز الشعري أحمد شوقي. ويقف البحث عند نموذج تمثيلي واحد قصد إضاءته وهو مسرحية «مجنون ليلى» بوصفه أقرب نموذج يصلح للمحاورة والمساءلة، ويطرح تجربة أحمد شوقي في صراعه الخفي بين الخضوع لعقلانية الخطاب الشعري ورزانته وشروحه التقليدية الاتباعية، وبين محاولة التحرر من هذا الإسار، والإخلاص لنوازع النفس الإنسانية وجموحها وبحثهاالدائب عن التحرر.

****

Ahmad Shawki's "Majnoun Layla": An Attempt to Liberate Man from Mind

Prof. Dr. Najmah A. Edris

Abstract

This critical study shows Ahmad Shawki's participation and creativity in drawing the characteristics of the Age, making its alphabetic features and engraving its distinctive aspects. Thus, Shawki had the desire to manifest the poetic or literary situation and what it owns of unique and creative imprint regardless of the effect, characteristics and features of the Age that contributed in the creation of Shawki's, the poetic symbol.

On the other hand, the study sheds some light on the dramatic model embodied in the play " Majnoun Lyla ", which is the closest model subjected to dialogue and interrogation. In addition, the writer demonstrates Shawki's experiment in his hidden struggle between surrendering to the mentality of the poetic address, sedateness, the sequential and classical interpretation and the attempt to liberate man from this thong and devotion to the human soul inclinations.

****

Majnun Leyia de Ahmad Chawki
Essai de se dérober à la raison

Prof. Dr. Najmah A. Edris

Résumé

Ahmad Chawki bien qu'il représentait l'image du poète plié aux traditions sociales et artistiques de son époque, sérieux dans son discours objectif et littéraire, cependant on peut déceler parfois une figure différente qui se rebelle sur ce courant traditionnel imposé. Cette nouveauté reste négligé quant on valorise l'héritage poétique d'Ahmad Chawki.

Nous avons choisi dans ce traité la pièce de théâtre "Majnun Leyia" qui représente un model d'égarement et de nouveauté, dans sa personnalité humaine et poétique dévoilé dans un langage plus libre et cela:

- Exprime les secrets oppressés et cachés de l'âme et ses aspirations à se rebeller et refuser les traditions et tabous sociaux

- Le changement des particularités artistiques dans le style de Chawki connus jusque là étant traditionnels, ce changement apparaît dans l'explosion de la passion et la liberté dans le style. Loin de la rigidité du discours c'est une métrique plus libre

****

Leylî o Majnûn en littérature persane

Prof. Dr. Leili Anvar - Chenderoff

L'histoire de Majnûn et Laylâ (Leylî dans la prononciation persane) est parmi les histoires d'amour qui ont cheminé dans la culture islamique, l'une des plus célèbres et les plus célébrées. Dans la tradition arabe dont les persans puis les turcs se sont inspirés pendant des siècles, l'histoire même de Majnûn Leylâ en tant que trame narrative, n'existe que sous forme de bribes éparses, anecdotes plus ou moins inventées et néanmoins transmises comme le veut la coutume, par des « chaînes de transmission » pour en assurer la validité « historique ». De cet ensemble qui a fini par constituer la légende de Majnûn et qui fut rassemblé au Xème siècle de notre ère par Abûl-Faraj al-Isfahânî dans son Livre des chants(1) , il ressort qu'un homme dénommé Qeys Ibn al-Mulawwah du clan des Banû 'Âmir aima une femme, Laylâ, à la folie. Mais submergé par la beauté de Laylâ et son amour, il chanta cet amour à la face du monde, se rendant coupable de tashbîb, et se condamnant à jamais à l'éloignement. En effet, si l'histoire représente Majnûn et Laylâ libres, en ce premier siècle de l'islam, de se fréquenter, de se voir, de se parler, y compris dans la nuit et seul à seul, il n'en reste pas moins que la célébration de la beauté de l'aimée en poèmes livrés au public est vécu par le père de Laylâ comme un crime impardonnable, un déshonneur qui ferme définitivement la porte à toute négociation de mariage entre les deux familles. Pourtant, Majnûn a tout pour lui : la beauté, l'intelligence, le rang social, la richesse et le don de la parole poétique qui est le creuset même de l'amour. L'éloignement forcé et l'interdiction de voir et de parler à Laylâ feront sombrer Majnûn dans la folie : en rupture avec tout ce qui constitue la vie sociale, il fera cap sur le désert, refusant de se vêtir et de se nourrir, vivant en symbiose avec les bêtes et en particulier les gazelles qui lui rappellent la bien-aimée, errant sans fin dans le vide absolu qui figure l'absence de l'aimée et peuplant sa solitude des seuls mots de la poésie. En effet, si dans la tradition littéraire arabe, l'histoire de Majnûn n'a pas donné lieu à une œuvre narrative majeure, elle s'est constituée autour d'une oeuvre lyrique

que l'on appelle le Dîwân Majnûn Laylâ ou « le recueil lyrique de Majnûn, le fou de Laylâ »[2], œuvre où l'incandescence de l'amour brise sans cesse les normes de la raison, où la puissance de la métaphore tente à l'infini de rendre présente Laylâ, l'aimée absente, perdue, rêvée. C'est la force de cette œuvre lyrique qui a probablement été, à posteriori, à l'origine de la constitution de la légende[3] . Elle était aussi sans aucun doute connue (sinon dans sa totalité, du moins de manière parcellaire) des auteurs persans qui ont composé sur la légende des œuvres narratives complètes.

Voilà donc, rapidement esquissées, les sources arabes des deux œuvres persanes[4] qui vont nous occuper ici; portant toutes deux le titre de Leylî o Majnûn[5], l'une fut composée au XIIème siècle par Nezâmî de Ganjeh[6] et l'autre au XVème siècle par Jâmî[7] de Herat. Les deux sont composés dans le genre du mathnavî, genre très tôt développé par les poètes persans et qui réunit dans une même forme les nécessités de la narration et celles de la versification. La poésie étant considérée comme la langue littéraire par excellence, il n'était pas encore question de « raconter » une histoire de façon efficace sur un plan littéraire sans avoir recours à une forme poétique [8] . Or les genres phares de la poésie étaient la qasîda (qui servait essentiellement de support au panégyrique et à la poésie de cours en général) et le ghazal (ou ode lyrique), formes relativement brèves en raison des contraintes prosodiques (même mètre mais surtout même rime tout au long du poème) et donc inadapté au récit long. Construit sur la racine arabe qui signifie deux, le mathnavi est un genre narratif en vers, obéissant d'un bout à l'autre à un même mètre avec une rime interne (deux fois la même dans un vers - beyt, à l'hémistiche- mesra'). Ce genre s'appuie donc sur l'unité de base de la poésie persane, à savoir le beyt, métriquement et visuellement divisé en deux parties distinctes et inséparables et il permet d'exprimer toute la gamme des sentiments et des idées, tout à tour épique, lyrique, satirique ou mystique.

Héritier d'une tradition remontant déjà au Xème siècle, Nezâmî sera au XIIème siècle l'une des figures poétiques majeures du genre puisqu'il deviendra, avec sa Khamseh (recueil de cinq grands mathnavis aussi appelé Les cinq Trésors) le modèle de la poésie narrative (mais aussi, source d'inspiration majeure pour la miniature persane), sans cesse imité et jamais égalé. Jâmî lui-même, connaisseur et admirateur de son

devancier[9] reconnaîtra sa dette en composant plusieurs œuvres sur les mêmes mètres et les mêmes thèmes. Il en va ainsi de Leylî o Majnûn, composé sur le même mètre (hazaj mosaddas), à peu près de même longueur (autour de 4000 beyt) et bien sûr, sur le même thème, même si Jâmî ne suit pas la trame narrative de l'œuvre de Nezâmî (qui s'écarte à bien des égards des données de la légende, laissant une grande part à l'invention poétique), restant beaucoup plus proche de la légende originelle telle qu'elle apparaît dans Le livre des chants et dans l'oeuvre de Amir Khosrow. Les deux poètes étaient de grands lecteurs de la poésie de leur temps (en langue persane autant qu'en arabe) et des lettrés dans tous les sens du terme ; mais à la lecture de l'oeuvre de Nezâmî, en constatant les écarts opérés par rapport au récit d'Isfahânî, on pourrait se demander si le maître de Ganjeh avait eu accès au texte tel que nous le connaissons aujourd'hui[10] ou s'il n'avait pas plutôt eu connaissance d'une tradition orale et d'un certain nombre de poèmes du dîwân dit de Majnûn. En effet, le récit de Nezâmî est plus construit comme une suite ou une rhapsodie lyrique dans lequel on monte par gradations successives vers un amour sublimé et une dépossession totale de l'être de l'amant qui rappelle très fortement l'esprit du Dîwân Majnûn Laylâ. Chacun des 50 chapitres qui constituent l'histoire à proprement parler (sans compter les chapitres introductifs et le chapitre de conclusion) sont construits comme des « moments lyriques » qui évoquent un aspect ou un moment de l'amour[11] et déploient l'art de l'évocation lyrique de Nezâmî[12]. Par ailleurs, la construction métaphorique dans laquelle l'alternance entre le régime diurne et le régime nocturne de l'image jouent un rôle primordial rappelle aussi fortement la structure métaphorique des poèmes en arabe attribués à Majnûn. Dans l'œuvre de Nezâmî comme dans les poèmes de Majnûn, Leylâ ou Leylî est devenue l'image de la bien-aimée nocturne par excellence. Son nom même dérive du mot arabe signifiant la nuit (leyl)[13]et ses attributs de beauté chantés par son amant Majnûn appartiennent au régime nocturne de l'image : les longs cheveux noirs, bouclés et parfumés comme le musc autant que le visage dont la forme parfaite et l'éclat rappellent la lune en sa plénitude. Leylâ est aussi l'objet du désir impossible, elle est la « perle cachée » représentée comme recouverte du voile des femmes arabes, protégée par la tente qui la soustrait au regard de la société mais aussi recouverte et interdite par le voile des convenances sociales imposé par son père. Leylî est donc la métaphore par excellence

de la nuit du désir, de ces ténèbres où le prophète Khizr, le « verdoyant » attend les assoiffés d'amour et de vérité pour les faire boire à la coupe de la vie éternelle, coupe de feu, coupe de lumière. Majnûn, lui, est l'archétype de l'amant, possédé par la folie d'amour au point d'en avoir perdu toute autre identité : son vrai nom est Qeys, nom provenant d'une racine arabe qui renvoie à la mesure et à la norme alors que Majnûn est le surnom qui lui a été donné lorsque l'amour de Leylâ l'a dépossédé de sa raison et l'a fait sortir de la norme sociale. Car majnûn (« fou ») est une forme passive qui signifie littéralement « possédé par les djins », ces fameux « démons » évoqués par le Coran, êtres faits de feu, invisibles aux humains mais responsables de cette « possession » qui caractérise les vrais fous, ceux qui ont franchi toutes les normes, garde-fous de la raison et de la société. Majnûn est en effet, un héros solaire, tout, chez lui, est incandescence et brûlure;(14) feu du désert qui brûle sa peau nue, feu intérieur de l'amour qui le consume, feu apollinien de l'inspiration poétique qui sans cesse déborde de lui. Majnûn est un homme dont la parole est feu, elle brûle en lui et brûle du feu de l'amour tous ceux qui la reçoivent.

On peut dire qu'à bien des égards donc, Nézâmî est resté très proche et très fidèle de l'esprit lyrique qui travers le Dîwân même s'il a opéré de nombreux écarts et des innovations en ce qui concerne l'histoire à proprement parler. Ainsi par exemple, il fait se rencontrer Leylî et Majnûn à l'école. Ce contexte particulier permet d'inclure leur découverte de l'amour dans un cadre plus général de quête de la connaissance tout en mettant en valeur le caractère exceptionnel de leur expérience. Et Nezâmî d'évoquer leur singularité dans un passage où toute une série d'anaphores permet de les isoler des autres écoliers :

Leurs amis s'appliquaient aux études sérieuses/ Eux lisaient, appliqués, la grammaire amoureuse

Leurs amis bâtissaient un langage fait de mots/ Eux écrivaient des mots au-delà de ces mots

Leurs amis invoquaient des paroles la grandeur /Eux parlaient le langage de l'amour et du cœur

Leurs amis étudiaient les sciences des livres/Eux respiraient l'amour, comme raison de vivre

Leurs amis apprenaient à compter tout le jour/Mais pour eux ne comptait plus rien que leur amour (15)

Dès le début de l'histoire, Nezâmî évoque donc le coup de foudre comme accès à une connaissance supérieure, accessibles à ceux-là seuls qui sont entrés dans l'amour corps et âme. D'autres récits dans le récit viendront confirmer l'importance de l'expérience amoureuse comme expérience cognitive. Par ailleurs, Nezâmî se plaint dans son introduction que cette histoire (commande d'un prince au poète) est aride et dénuée d'attraits narratifs et promet néanmoins de l'orner des perles de son inspiration pour la faire arriver au sommet de l'expression amoureuse.(16) Il ajoutera ainsi un épisode guerrier (pour la conquête de Leylî), quelques récits annexes, des descriptions lyriques de la nature et du cosmos, de longues lettres d'amour échangées et surtout un chapitre (chapitre 57) qui évoque l'union mystique des amants. Il insistera aussi longuement sur la familiarité de Mâjnûn avec les bêtes du désert, élément sur le quel nous aurons à revenir plus loin. Enfin, il accordera une importance particulière à des personnages secondaires dont le destin vient ponctuer l'histoire de Majnûn et mieux mettre en valeur le caractère exceptionnel de son amour. Ainsi, tous les personnages expérimentent l'amour, à des degrés divers, les parents de Majnûn, les parents de Leylî, son mari, tous ceux qui, en quête d'amour et de poésie viendront rendre visite à Majnûn dans son désert. Tous aiment mais aucun ne sait vraiment ce qu'est l'amour. Tous, sauf les héros de l'histoire, veulent posséder l'objet de leur désir (que ce soient les parents qui veulent grader leurs enfants ou le mari qui veut posséder sa femme ou les amants qui veulent l'union avec l'aimée). Tous donc sont voués à subir la cruauté du monde et du temps qui passe (de nombreux passages chez Nezâmî évoquent le caractère passager de la vie terrestre et la l'infidélité du monde). Tous, sauf Leylî et Majnpun, qui se retrouvent au-delà de la mort, au paradis éternel (autre éléments inventé par Nezâmî).(17)

L'œuvre de Jâmî, en revanche, si elle ne reprend pas la totalité des anecdotes rapportées par Isfahânî, suit de plus près la trame narrative originelle en insistant clairement sur l'interprétation spirituelle du concept d'amour. En effet, si Jâmî a pratiqué tous les genres poétiques de la langue persane (les genres courts comme les genres longs), s'il est considéré par beaucoup comme le dernier représentant de l'âge d'or de la poésie classique persane, il n'en reste pas moins que ses mathnavis obéissent plus à une logique didactique qu'à une logique proprement poétique. Loin de prendre une tournure lyrique et exaltée (comme c'est si souvent le cas dans les évocations de Nezâmî), l'amour devient ici leçon

spirituelle et perd ainsi en partie son caractère de « commotion émotionnelle ». Certes, dans les deux œuvres, Majnûn s'évanouit plusieurs fois à la vue de Leylî ou en entendant son nom prononcé, marquant par là la perte de la conscience commune dans l'amour et de l'identité du soi dans l'Aimée. Mais il y a chez Nezâmî, une authenticité du sentiment d'amour comme abandon de soi et comme accès à une réalité supérieure à laquelle Jâmî n'atteint pas car il n'a pas la même puissance imaginative dans sa création poétique. D'une certaine façon, on peut dire qu'il reste extérieur à son sujet. Avant d'être poète, Jâmî était en effet, un maître spirituel dont les œuvres avaient pour but premier d'initier aux réalités des étapes spirituelles au nombre desquels l'amour joue un rôle central. C'est par l'amour (envers Dieu) que le disciple peut espérer, dans un mouvement de dépossession de soi, s'arracher au monde pour accéder à la contemplation de la beauté divine. Mais il semble que Jâmî qui fut un lecteur, commentateur et admirateur de Ibn 'Arabî ainsi qu'un ardent défenseur de la voie des Naqshbandî du Khorâsân(18) soit plus préoccupé par une « défense et illustration » de la théorie du wahdat al-wujûd(19) et d'une théorie de l'amour mystique que par l'expression d'une réelle expérience personnelle. A l'inverse, Nezâmî, nous dit sa biographie, aima trois femmes successivement et connut, par ses veuvages successifs, la douleur de la perte de l'être aimé. Dans deux autres de ses romans en vers, Khosrow et Chîrîn et Le Pavillon des sept Princesses, il montre avec éclat une image de la femme aimée comme reflet de la Beauté absolue et comme initiatrice aux réalités supérieures. On a souvent noté d'ailleurs la modernité de sa vision de la femme, si éloignée des clichés sur le monde musulman(20) . Il n'en reste pas moins que sa conception de l'amour est sans cesse tournée vers une transcendance, une sublimation de la femme qui est à la fois métaphore de la Beauté et miroir théophanique et donc moyen d'accéder à l'amour spirituel. Certes, Jâmî qui médita et goûta l'œuvre de Nezâmî reprendra ce thème et représentera lui aussi ce caractère théophanique du personnage de Leylî mais d'une manière qui peut paraître plus systématique. Ainsi, il utilisera par exemple de manière récurrente la métaphore de la Kaaba pour désigner Leylî, la Kaabâ étant le pôle (qibla) vers lequel tous les musulmans se tournent et se prosternent lors de la prière canonique (qui proclame l'unicité de Dieu), ce qui investit l'Aimée d'une valeur sacrée et fait d'elle un objet d'adoration car elle devient « la maison de Dieu » ou le lieu qui symbolise la présence divine :

Lorsqu'il rentrait,[21] *tournant le dos au pôle [qibla] de son âme/Sa route lui paraissait longue comme la route de la Kaaba*[22]

Ailleurs, s'adressant à la bien-aimée, Majnûn s'écrie :

Ô toi, la Kaaba des marcheurs désirants/Ô toi, la qibla des vertueux des cieux//

La roseraie du paradis est le seuil sacré de ta présence/Les pèlerins du sanctuaire stationnent à ton seuil. [23]

Ce faisant, il identifie clairement la bien-aimée à une manifestation de la présence divine au-delà même du paradis et en même temps il fait d'elle la représentation de l'irreprésentable. Jâmî signifie par là la valeur symbolique de l'histoire et du personnage même de Leylî, sans cesse spiritualisée par le poète afin de ne laisser aucune ambiguïté sur le caractère mystique de son œuvre. Avant lui, Nezâmî avait déjà donné une lecture résolument spirituelle de la romance arabe en utilisant des métaphores religieuses pour décrire Leylî. Ainsi, lors de la description « de la beauté de Leylî »[24]:

Mihrâb pour la prière des adorateurs d'idoles/ Lampe de la maison et chandelle du jardin [25]

Ou encore dans une lettre que Majnûn envoie à sa bien-aimée :

Ô toi dont le visage est ma Kaaba/ Toi, dont le seuil est ma niche de lumière [26]

Malgré tout, ce thème de La Mecque comme pôle et comme métaphore de l'aimée, qui est omniprésent chez Jâmî, reste beaucoup plus allusif chez son inspirateur. D'ailleurs chez Nezâmî, l'épisode de la Mecque (l'un des plus célèbre et des plus beaux de son œuvre) reste fidèle à la romance arabe : le père de Majnûn au désespoir de voir son fils consumé par l'amour, l'emmène à La Mecque pour qu'il demande à Dieu de le guérir. Or, une fois face à la Kaaba, Majnûn redouble d'amour :

On me dit de quitter cet amour, ma vie/Mais ce n'est la voie du lien qui nous unit

C'est de l'amour que moi, je me nourris/Si meurt l'amour, se peut-il que je vive ?

Mon être tout entier est façonné d'amour/Néant soit mon destin s'il n'est pas fait d'amour

Que tous les cœurs vides d'amour, sur l'heure /Les chagrins les emportent dans un déluge

Par la divinité de ta divinité/Seigneur, et par la perfection de Ta royauté
Fais-moi à tel point d'amour arriver/Que si je ne suis plus, que demeure l'amour
A la source d'amour, nourris-moi de lumière /Ne prive pas mes yeux du kohl de l'amour
Si je suis enivré de ce vin qu'est l'amour/Fais-moi plus amoureux encore que je ne suis
On me dit d'arracher mon être à l'amour/D'éloigner de mon cœur le désir de Leyli
Mais Toi, O Dieu, augmente à chaque instant/Mon désir et ma soif de voir sa face(27)

L'amour qui habite Majnûn n'est donc pas guérissable. Il tisse la matière même de son être et sans lui, Majnûn, devenu un « être-pour-l'amour », ne saurait plus exister. Bien au contraire, il demande plus d'amour pour « être » plus intensément encore, pour se transformer corps et âme en pur amour. Son invocation à Dieu qui, en regard avec la norme est l'un des signes de sa folie est donc une aspiration à être uniquement dans la réalité de l'amour. C'est ce que l'on a appelé dans la tradition poético-spirituelle en langue persane, la « religion de l'amour » et qui passe par une divinisation de la femme aimée.

L'épisode de La Mecque au cours duquel le père de Majnûn comprend que son fils est au-delà de tout espoir de guérison n'existe tout simplement pas dans la version de Jâmî, de même que bon nombre de personnages secondaires (comme par exemple, la mère ou l'oncle de Majnûn qui rattachent Majnûn à la société des hommes et lui rappellent son appartenance au monde humain en contraste avec le monde minéral, végétal et animal auquel il a voué sa solitude). Pourtant La Mecque est très présente dans l'œuvre de Jâmî puisque par deux fois, Majnûn s'y rend comme pèlerin, une fois parce qu'il a fait le vœu de s'y rendre s'il parvient à voir Leylî et une autre fois, parce qu'il suit Leylî, partie elle-même en pèlerinage. Par deux fois donc, Majnûn se rend à La Mecque de sa propre volonté, non pour demander la guérison à Dieu mais comme un témoignage d'amour, ce qui rend beaucoup plus explicité l'idée que sa quête amoureuse est intimement liée à sa quête de Dieu et à son aventure spirituelle. Ainsi, dans l'épisode au cours duquel Majnûn fait le vœu d'aller à la Mecque, la seule vue de la Kaaba le fait penser à la bien-aimée :

Lorsqu'à la vue de la tenture noire[28] *de la Mecque, au loin/Ses yeux furent éblouis par la splendeur[jamâl] de la Kaaba//*
Il se souvint de la beauté [jamâl] de Leylî/ Et la brûlure du désir le fit hurler [29]

Et sa circumambulation autour de la maison de Dieu devient un hommage à l'image de Leylî qu'il porte en lui et il demande alors à Dieu de le maintenir éternellement dans cet amour unique et exclusif pour une Leylî devenue désormais manifestation de « l'Aimé pré-éternel »[30] . C'est aussi dans ce passage que par deux fois, Majnûn la désigne comme « Roi » alors qu'elle est femme, signifiant ainsi par l'image de la suprême autorité, son pouvoir, certes mais surtout son caractère divin.

Lors de sa deuxième visite, lorsque Majnûn retrouve Leylî à la Mecque où elle est partie en pèlerinage, il la suit dans les différentes stations du rite. Son état devient un écho amoureux du rituel, reflété poétiquement par une série d'anaphores où les deux amants sont mis en miroir l'un de l'autre (sur 9 vers). Voici à titre d'exemple, les premiers vers de ce passage :
Leylî tournait autour de la maison de Dieu/Et Majnûn la suivait, le cœur plein de douleur
Elle baisait la pierre noire/Lui se réjouissait d'imaginer son grain de beauté
Elle portait la bouche à la source Zamzam/Lui, mouillait ses yeux de ses larmes [31]

On ne saurait signifier de manière plus explicite que Majnûn professe en effet, « la religion de l'amour » dans laquelle tout acte, tout mouvement est ramené à la personne de l'aimée, ce qui ne va pas sans poser de problème dans le cadre d'une approche plus dogmatique des questions religieuses. Or la biographie de Jâmî montre qu'il fut un sheikh reconnu et respecté,[32] un homme prudent qui ne se livrait pas à des comportements pouvant prêter le flanc au scandale. Il est aussi connu pour avoir combattu les idées « extrémistes» des chiites[33] dont l'influence était non négligeable au Khorasan. Qu'il ait si aisément abordé dans un cadre poétique le thème de la folie mystique et de la religion de l'amour montre avant tout que, dans la lignée d'auteurs tels que Nezâmî, ces concepts en apparence non-orthodoxes avaient fini par devenir des topoi littéraires et par faire partie intégrante de la culture spirituelle. La représentation poétique était ainsi un espace de liberté pour l'expression

d'une représentation du monde qui, exprimée dans un autre contexte, aurait été impossible. En même temps, ce déploiement des thèmes de la religion de l'amour trouvait pour Jâmî, sa justification dans l'œuvre poétique du Shaikh al-Akbar(34) . Ce qu'il importe de souligner, c'est que la figure de l'Aimé divin n'a jamais été absent dans la littérature mystique puisque l'amour joue un rôle central dans le cheminement spirituel. Simplement, le succès et la pérennité du thème de Leylî et Majnûn en littérature persane montre que les auteurs persans ont fait de ces personnages des archétypes de l'amour et de Leylî une figure résolument théophanique. Quoi qu'il en soit, le thème de Leylî comme pôle unique d'adoration revient tout au long du roman de Jâmî, comme pour rappeler sans cesse que la femme aimée est une « théophanie », ce qui justifie que l'amour se confonde pour Majnûn en adoration de l'unique. Ainsi,

> *Sache que les beautés faites d'eau et d'argile/Si tu as le cœur pur, sont d'origine pure*
> *Elles sont le miroir de la lumière du Détenteur de Majesté/Et le titre du livre de Sa splendeur*
> *Si cette lumière ne brillait sur cette eau mêlée d'argile/Personne jamais n'aurait la renommée pour sa beauté* (35)

C'est donc devant cette lumière là que Majnûn se « prosterne » littéralement, reconnaissant Leylî comme sa qibla(36) . C'est aussi cette lumière théophanique en elle qui impose à Majnûn l'affirmation de l'unicité à son égard. C'est pourquoi, s'exhortant lui-même à l'amour exclusif pour Leylî, il dit :

> *Dans le monde entier, seule Leylî doit te plaire/Tout autre qu'elle pour toi n'est que chaîne* (37)

Le thème de l'unicité de Leylî était déjà présent dans la version arabe de l'histoire et dans les poèmes attribués à Majnûn. Il sera repris aussi bien par Nezâmî que par Jâmî. En effet, reprenant le récit de Isfahânî, Jâmî précise qu'avant de rencontrer Leylî, Majnûn aimait toutes les beautés, les femmes en général ; c'est la rencontre avec Leylî qui l'a rendu exclusif car sa présence a éclipsé toutes les autres beautés. De la même façon, chez Nezâmî comme chez Jâmî, le père de Majnûn lui propose d'autres femmes à épouser, plus belles, socialement plus dignes de lui, espérant qu'une autre femme puisse lui faire oublier cet amour dévorant qui le rend fou. Mais il n'y a rien à faire, Majnûn est le fou de Leylî et il se refusera à toute autre car il refuse les anciennes valeurs d'idolâtrie et de polythéisme.

En dehors du nom de Leylî/Il ne voulait entendre aucune parole
Quiconque d'autre chose lui parlait /Il ne l'écoutait ni ne lui répondait[38]
Ou encore, nous dit le Majnûn de Jâmî :
Leylî est le sceau et mon cœur la bague/ Leylî est la graine et moi je suis la terre
Leylî est l'âme et moi pour elle le corps/Elle est l'oiseau et le cœur, le lieu où elle se pose
Tant que l'âme restera dans le corps/Il y aura moi et Leylî, Leylî et moi
J'ai cherché partout dans le monde/Et j'ai vu un à un ceux qui le peuplent
Toute chose qui portait faiblesse/J'ai vu qu'elle pouvait être remplacée
Sauf Leylî [illâ Leylî] qui, si elle n'advient pas/ Rien ne saurait jamais la remplacer [39]

Il y a ici un jeu sur allitération Illâ Leylî (« sauf Leylî) qui rappelle immédiatement chez un auditoire musulman, la profession de foi lâ ilâha illalâh (« il n'y a pas d'autre dieu que Dieu »)[40] . Mais surtout, ce passage montre que la théophanie n'est autre que le miroir de l'âme elle-même en quête d'elle-même. Ces images dans lesquelles Majnûn se voit comme réceptacle (« bague », « terre », « corps », « cœur ») indiquent qu'il se perçoit comme le corps qui reçoit vie, identité, amour par l'âme qui est sa substance vitale et sa part divine. Aussi Toute vie/âme qui ne vient pas de tes lèvres/Qu'elle quitte mes lèvres car elle ne me convient pas

Et l'âme dont tes lèvres sont le trésor/Est elle-même un trésor de vie éternelle [41]

Cette Leylî là, habitée de lumière théophanique, semble renverser l'ordre métaphorique traditionnellement rattaché au couple. Chez Nezâmî, elles devient « lampe de la maison et chandelle du jardin,[42] pour Jâmî, « lumière de la lampe de la hauteur[43] » . Elle est bien souvent assimilée à l'aurore, à la lune, au soleil, aux étoiles. Ainsi, par un renversement des métaphores, Leylî la nocturne devient source de lumière, mais de cette lumière particulière qui ne se trouve qu'au-delà des ténèbres de sa chevelure, de la tente qui la voile aux yeux du corps, de la nuit du désir, ce désert où Majnûn erre, en quête de son propre anéantissement.

D’ailleurs, à bien des égards, Majnûn, quant à lui, n’est pas un personnage viril, actif, conquérant, comme il devrait l’être en tant que héros solaire. Ce n’est même pas lui qui demande la main de Leylî. Non, il reste passif, il subit les refus, les devance en s’exilant lui-même dans le désert. Très souvent, à la seule vue de l’aimée, il s’évanouit, il vit dans l’attente et dans l’errance. Le type de passivité pratiqué par Majnûn fait de lui un héros de la patience et de la constance,(44) vertus majeures dans le cheminement spirituel. Chez Jâmî, Leylî dit de Majnûn :

Il m’a tout donné : sa patience, son cœur, sa foi/Il a fait de son âme la cible de mes blessures//

Pour l’amour de moi, il erre, malheureux dans le désert/Dans la montagne, il jette des pierres à son propre cœur (45)

Dans un épisode ajouté par Jâmî à l’histoire cette vertu cardinale de Majnûn est particulièrement mise en valeur, d’autant qu’elle débouche à la station de la perplexité dans laquelle toutes les formes sont dépassées. Il s’agit de l’un des plus beaux chapitres de son œuvre qui porte dans son titre même, la notion de perplexité : Rencontre entre Majnûn et Leylî sur un chemin puis attente de Majnûn dans l’attente du retour de l’aimée dans la station de la perplexité tandis que les oiseaux font leur nid sur sa tête.(46)

En effet, après une brève rencontre qui sera la dernière, Majnûn attend Leylî sur le chemin, il prend racine et un oiseau fait son nid dans sa tête, y pond des œufs et orne ainsi « sa noire chevelure », de « perles blanches » d’où s’envolent d’autres oiseaux. Au-delà de la force surréaliste de l’image, cette vision de Majnûn souligne la fécondité de sa démarche qui aboutit à l’envol vers le ciel (l’envol des oiseaux figurant très classiquement, l’envol de l’âme) :

De ces œufs s’envolèrent en un envol superbe/ Des oiseaux qui chantaient la chanson de l’amour (47)

Et lorsque Leylî revient et le retrouve là, immobile, l’ayant attendue dans la patience et l’oubli de soi, il ne la voit plus car il a déjà dépassé le monde des formes :

Qui es-tu et d’où viens-tu, toi ?/ Pourquoi en vain à moi viens-tu?

Elle dit : c’est moi, que ton âme désire/ Moi, la joie de ton cœur, source vive de ton esprit

Oui, c’est moi, celle dont tu es ivre, Leyli/ Moi pour qui tu attends, immobile, ici

Il dit : va car ton amour en moi désormais/ A allumé un feu brûleur des mondes
Il a caché à mon regard la poussière des formes/ Je ne serai plus victime de la forme
Mon amour a mené mon bateau sur les vagues de sang/ il n'est plus resté ni aimé, ni amant
Lorsque l'attraction de l'amour se fortifie/ L'amant se meurt aux désirs, aux envies (48)

Ainsi, Majnûn affirme que son amour est arrivé au point qu'il ne désire plus la forme ; il a atteint, à travers la forme de beauté représentée par leylî, à l'amour abstrait ou épuré de l'amour lui-même. Cela signifie que ce qu'il recherche en Leylî n'est pas un désir de possession charnelle mais un moyen de remonter vers le pur amour dans lequel disparaît la dualité qui est la première étape de l'amour. Cet épisode n'est d'ailleurs pas sans rappeler une anecdote rapportée par Ibn Tûlûn : La bien-aimée de Majnûn vint le voir un jour ; elle le trouva criant : « Laylâ ! Laylâ ! » et jetant sur sa poitrine de la neige qui fondait aussitôt à son cœur enfiévré. « Qays, lui dit-elle, c'est moi, Laylâ ! » Alors, en la regardant, il lui lança : « Va-t'en ! Ton amour m'occupe tout entier ! Tu es de trop ! » (49)

Il est aussi notable que Jâmî prenne soin d'indiquer qu'à ce stade, Majnûn est entré dans la « vallée de la perplexité », faisant par là une référence directe à une œuvre fort célèbre de 'Attâr, auteur mystique contemporain de Nezâmî. En effet, dans La conférence des oiseaux (« Mantiq al-Teyr »), 'Attâr évoque le voyage d'un groupe d'oiseau vers le bien-aimé divin, le mythique oiseau Simorgh qui est aussi symbole de la beauté de Dieu et but ultime du voyage spirituel. Vers la fin de son roman, il évoque les sept vallées qu'il faut traverser avant d'arriver à destination, la vallée de la perplexité étant la sixième et avant-dernière, juste après celle de l'unicité précisément et avant celle de l'annihilation. Dans la vallée de la perplexité, quand on interroge celui qui est dans la perplexité pour savoir qui il est, si seulement il existe :

Il répond : Je sais plus rien de rien, moi/ Je ne sais même pas ce « je ne sais pas »
Je suis amoureux, mais je ne sais plus de qui, moi ?/ Je ne suis ni musulman, ni impie, alors que suis-je, moi ?
Et même de l'amour, plus rien ne sais/ J'ai un cœur plein d'amour et pourtant évidé (50)

Nezâmî aussi avait médité sur la nature singulière de l'amour de Majnûn, montrant à maintes reprises que cet amour n'était pas désir de possession. D'ailleurs, s'il avait vraiment voulu épouser Leylî, il eut suffi qu'il suive les règles de la tribu, qu'il ne la chante pas en poèmes, qu'il la demande tout simplement en mariage. Mais ce n'est pas cela que Majnûn désire. Ce à quoi il aspire, c'est de se consumer dans l'amour et la brûlure de la séparation pour se transformer, se connaître et s'anéantir comme ego et comme âme charnelle et retrouver ainsi sa nature primordiale. L'amour de Majnûn est avant tout une ascèse, comme il l'avoue à Leylî :

J'ai mis le fer aux pieds de tout désir/ Content de toi par ton évocation

(…) Puisque ton amour en moi est arrimé/Qu'ai-je à faire de ta forme incarnée ?

Et dans le chapitre intitulé « De la grandeur de Majnûn », Nezâmî nous dit :

Il coupait le pas à tout désir charnel/ Et pour cela l'aimée n'était qu'une excuse[51]

C'est en ce sens qu'il faut lire la métaphore de Majnûn au désert, se privant de nourriture (contrairement à ceux qui viennent le voir et qui ne peuvent rester sans manger), de sommeil, de vêtement, donnant tout ce qu'il a pour libérer les gazelles prises au piège des chasseurs (parce qu'elles sont des métaphores vivantes de l'Aimée). L'aspect ascétique de Majnûn est le reflet de son état intérieur, celui d'un renoncement à tout désir charnel et à toute forme matérielle, à tout ce qui constitue son identité. Ce n'est que par l'évidemment de son être qu'il peut espérer arriver au point où il ne fera plus qu'un avec l'aimée, fusion que symbolise le fait qu'il se nourrit de la brise qui lui apporte le parfum de Leylî.

Le père de Leylî, ne figure-t-il pas ce monde qui veut enfermer l'âme, ce monde qui lui fait violence, qui la recouvre des voiles de la matière ? Le héros majnûnien est celui qui veut échapper à cela, qui veut dévoiler la réalité de l'âme dans toute sa beauté, qui se souvient que toute création est tissée d'amour et que la réalité de toute être est l'âme/la beauté/l'amour : trilogie originelle que l'homme jeté dans le désert du monde doit retrouver. C'est le sens de l'ascèse : ne rien manger de la nourriture des hommes, ne pas dormir, ne pas se vêtir, c'est refuser l'ordre du monde pour trouver la pureté de sa nature originelle, sa nature purement angélique. Jâmî,

comme Nezâmî insiste d'ailleurs sur le fait que l'être de Majnûn (métaphore de la condition humaine) est tissé de la matière même de l'amour. Nezâmî commence son roman en imaginant que la naissance de Qays était une naissance inespérée pour ses parents qui avaient longtemps prié Dieu de leur donner un enfant (52). Une fois venu au monde, cet enfant qui présente tous les signes de la perfection est littéralement nourri d'amour par le lait de sa nourrice et l'affection de ses parents. Dans sa petite enfance,

Il était arrosé d'amour à deux mains/Et ainsi se polissait en lui le joyau de l'amour (53)

Si Jâmî ne parle pas de la petite enfance et des circonstances de sa naissance, il précise que Majnûn était le fils préféré de son père(54) et il revient plusieurs fois sur l'idée que la substance même de Majnûn est faite d'amour et le destine à vivre dans et pour l'amour :

Celui dont l'argile est faite d'amour/ Et qui porte ce mot sur la Table de son destin
Ne peut effacer ce mot de son destin/ Même s'il passe toute sa vie à laver (55)
Ou encore :
C'est parce que l'amour et la fidélité sont dans sa nature/ Qu'il a été pris à ce piège du destin (56)

Suivant d'ailleurs l'une des versions arabes de l'histoire, Jâmî nous montre au tout début de l'histoire, un Majnûn en quête d'amour, amoureux de toutes les beautés : Tant qu'il n'était pas encore dans les rets de Leylî/Il désirait chaque beauté qu'il voyait (57)

Majnûn aime donc par nature et son cheminement, surtout chez Jâmî, le fera passer de l'amour des formes à l'amour véritable. Mais il est aussi aimé, de Leylî bien sûr, mais aussi de ses parents, de sa tribu, de ceux qui lui rendent visite dans sa retraite pour recueillir ses paroles. Il est aimé parce qu'il est beau certes et parce qu'il est poète, mais surtout parce qu'il est l'archétype de l'amant, figure héroïque de l'amour fou, comme il le dira lui-même à Salâm Baghdâdî, venu recueillir ses poèmes dans le désert :

Ô toi qui n'as devant ton ego aucune pudeur/ Sache que je suis seigneur en amour, dans ma splendeur
De tout désir terrestre purifié/ Par le baptême de la pureté
Du confort charnel libéré / Le marché de mes désirs, je l'ai brisé

De mon être l'amour est la quintessence / L'amour est comme un feu, je suis comme l'encens
L'amour est venu, dans la maison il s'est installé/ Et moi, de ce lieu, je me suis retiré
La mesure de mon existence, qui pourrait la trouver /Quand je ne suis plus, qu'il ne reste que l'Aimée ? (58)

Dans l'œuvre de Nezâmî, tout concourt à mettre en valeur le pouvoir de Majnûn sur ses instincts et la pureté de l'amour qui l'unit à Leylî. Ainsi, le poète insiste-t-il à maintes reprises sur le caractère spirituel de l'amour de Majnûn et sur la pureté inviolable du corps de Leylî,(59) devenu sanctuaire. D'ailleurs, au commencement de l'histoire, plusieurs descriptions sont données de l'extrême beauté de Leylî qui obéit aux canons de beauté de l'aimée en poésie persane : sa chevelure noire et parfumée, son visage éclatant comme la pleine lune, ses yeux semblables à ceux des gazelles, sa bouche de rubis et de sucre, ses fossettes, sa taille de cyprès.(60) Mais au fur et à mesure que l'on progresse dans le roman, la présence de Leylî devient de moins en moins physique et de plus en plus « spiritualisée », du moins dans le regard de Majnûn qui, après avoir tenté de l'obtenir par tous les moyens, renonce à toute forme de possession la concernant. Comme il a été dit plus haut, ayant rêvé de Leylî, seul dans son désert, Majnûn découvre que ce n'est pas tant la Leylî réelle qu'il aime, la femme de chair, mais bien plutôt l'idée d'elle et de l'amour en tant que but suprême.

L'autre métaphore récurrente qui incarne les vertus ascétiques de Majnûn est celle des bêtes sauvages qui l'entourent. Il dit lui-même que c'est parce qu'il ne mange pas de chair que les prédateurs ne l'attaquent pas, ce qui revient à dire en termes symboliques qu'il n'est pas victime de son âme charnelle dans la mesure où il ne se nourrit pas de désirs charnels. Nezâmî revient plusieurs fois sur l'idée que sa maîtrise sur les animaux (qui d'ailleurs le protègent de toute intrusion humaine dans sa retraite) est le signe même de son degré de purification. Lorsqu'à la fin du roman, il retrouve Leylî dans sa tente pour la dernière fois, ce sont encore les bêtes qui protègent leur intimité et prouvent le caractère purement spirituel de leur union :

De toutes parts, autour de ce sanctuaire / Les bêtes formaient une muraille
Même si une mouche dans les airs passait / Ils l'attrapaient et la dévoraient

Par crainte de ces bêtes sauvages/ Personne n'osait s'approcher de ce sanctuaire
De cette constance dans la veille/ Tous étaient émerveillés
Se disant : Cet amour véritable n'est pas chose qui passe/ Il n'est pas pollué des désirs d'ici-bas
C'est l'amour le plus beau qui se puisse penser/ Qui lui a fait dompter ces bêtes indomptées
Si ces bêtes sauvages ne l'ont pas déchiré/ C'est qu'il n'y avait en lui aucune bestialité
Comme il a su dompter la bête de son soi/ Désormais de ces quelques bêtes il est le roi
Il est clair que l'amour de ces deux êtres de terre/ Ne pourra que mener à la pureté céleste (61)

Il est vrai que lors de cette ultime rencontre, submergé par la présence de l'Aimée, Majnûn reste sans voix et finit par repartir dans le désert. Alors qu'il n'y a plus aucun obstacle à leur union dans ce monde (le père et le mari de Leylî sont morts), Majnûn s'y refuse car ce qu'il recherche est au-delà de toute possession et de toute union terrestre. En réalité, il s'est tant vidé de lui-même par l'ascèse du renoncement, qu'il porte en lui Leylî, où qu'ils soient Il a réalisé dans son âme, la fusion des essences, comme il le dit lui-même :

Ici, il n'y a plus ni toi ni moi/ Dans notre religion, point de dualité (62)
(…)Je ne suis pas, ce qui est, c'est toi/ Cette forme en imagination, c'est toi
Puisque je suis toi, pourquoi deux corps ?/ Puisque nous ne sommes qu'un, quel besoin d'un accord ?
Il y a là deux corps, mais la racine est une/ Comme lâm et alef. Que lâm devienne alef ! //(63)
Là où je suis, le reste n'est qu'idole/ Ici où tu es, le reste n'est que poussière
Non, non, j'ai tort, la maison est une/ Le malheur de la dualité d'entre nous s'est levé (64)

L'objet de la quête de Majnûn est au fond cette fusion dans laquelle d'une certaine façon il n'existe plus en tant qu'identité indépendante mais dans laquelle, en même temps, il existe plus intensément encore. Ce n'est pas un hasard si dans les deux romans, aussi bien d'ailleurs que dans les

poèmes attribués à Majnûn, l'accent est mis sur la souffrance de la séparation ; toutes les séparations que souffrent Majnûn et qui lui ravissent sa raison sont des processus propédeutiques qui lui permettent d'arriver par la souffrance à un tel oubli de soi que la dualité enfin se lève et il ne voit plus de distance entre lui et l'Aimée.

Avant d'arriver à la fusion finale qui n'atteindra sa résolution que dans la mort des corps, Majnûn sait bien que son rêve d'union ne peut relever que du domaine de l'imagination. Ainsi, le jour où il se prosterne devant Leylî :

Ô toi, septième ciel, et moi, la terre/ Hélas, tu es ceci et je suis cela !

Je ne peux le croire : moi, mordant la poussière/ Et toi, au-dessus de moi, penchée !

Toi, ô ciel, qui atteint au faîte du non-espace/ Comment cette poussière serait digne d'être ta terre ?

Ta jupe dans ma main ? Une impossibilité/ Si je ne m'abuse, cela, cette nuit n'est qu'une image rêvée

Celui qui, enivré, rêve dedans la nuit/ Voit en songe centaines d'impossibles (65)

Même quand elle est là et qu'elle se penche sur Majnûn dans un mouvement d'amour et de compassion, il ne peut pas croire en sa réalité car elle est par essence inatteignable et elle est inatteignable car elle est un signe théophanique et parce que le ciel est par nature et pour toujours au-dessus de la terre, loin d'elle. C'est pour cette raison que lorsqu'il se trouve face à Leylî, Majnûn souvent s'évanouit ou bien, ne pouvant soutenir l'intensité de sa présence, repart dans son désert. Chez Nezâmî, dans l'une des lettres que Majnûn écrit à Leylî, il imagine l'union avec elle, dans un jardin, partageant la coupe et les baisers, mais aussitôt, il se ressaisit :

Tout ce que j'ai dit n'est qu'imagination/ Juste des mots pour pouvoir te parler (66)

Le narrateur lui-même n'avait-il pas dit quelques chapitres auparavant :

En amour ou l'union est si rare/ La joie n'existe qu'en rêve ou en imagination (67)

Peut-être est-ce pour cette raison que Majnûn poursuit jusqu'à l'idolâtrie, les « traces » ou les signes de l'Aimée, qui deviennent comme le

support matériel de l'imaginaire de l'union. Ainsi en va-t-il du thème récurrent de la gazelle comme métaphore vivante de Leylî. Dans la solitude de son désert, Majnûn recherche la compagnie des gazelles car leur délicatesse et leur beauté lui rappellent sa bien-aimée, il les libère si elles sont pris au piège, refusant de faire d'elle des proies données en pâture aux hommes (ainsi ne pas manger la chair des gazelles et ne pas toucher physiquement à Leylî relève d'une même thématique de l'ascèse), il les embrasse, les prend dans ses bras dans un élan d'amour où les gazelles deviennent substituts ou une représentation tangible de Leylî. Pour Majnûn, tout ce qui rappelle Leylî devient prétexte pour la rêver présente. Ainsi, de tout ce qui, de près ou de loin évoque son nom (la nuit) ou sa chevelure, de tout ce qui est noir :

Partout où il voyait du noir/ Comme une larme, il courait vers lui. (68)

D'où son intimité avec la nuit qu'il invoque parce qu'elle est le double cosmique de Leylî. C'est aussi à travers cette couleur, nous l'avons vu plus haut, que la tenture noire de le Kaaba devenait une métaphore de l'Aimée.

La notion de trace est omniprésente dans les deux œuvres car au fur et à mesure que Majnûn progresse dans son amour, l'univers entier devient pour lui trace de celle qu'il aime. C'est ainsi qu'il parle avec les tourbillons ou le vent, messager des amants, qu'il saisit dans l'air le parfum de Leylî pour s'en nourrir. Tout pour lui, devient signe et cela est particulièrement sensible chez Jâmî car dans le concept de « l'unité de l'existence » (wahdat al-wujûd), tout est signe de l'Unique, tout manifeste sa beauté et sa gloire. Jâmî reprend un topos de la lyrique arabe pour tisser le récit dans le cadre d'une poétique de la trace. En effet, dans la lyrique arabe, le poème souvent comprend une lamentation sur le campement abandonné, où les amants se sont connus et aimés. Les traces de l'amour perdu inspirent le poète, ravivant le passé et la douleur de la séparation, transfigurant l'espace déserté en sanctuaire. C'est clairement dans cette tradition-là que Jâmî écrit :

Lorsque son chamelier éloigna de lui chamelle de Leylî/ Il ne resta que les traces de pas dans le sable

Majnûn resta derrière eux/ Et aux traces de pas, il donnait mille baisers, disant :

(…)Ces traces sur le sable sont signes de l'aimée/ Et de sa chamelle, elles sont le souvenir

Puisqu'à l'aimée, je ne puis accéder/ Sur ses signes, je me fixerai

Les malheureux amants pris aux rets de l'amour/ Se fait une joie d'un rien, trace de l'aimée
Si l'amant ne parvient pas à l'union/ Il lui fait l'amour dans l'imagination [69]

A la référence littéraire s'ajoute ici la référence plus théologique puisque l'une des preuves de l'existence de Dieu par analogie, consiste précisément à dire que de même que la trace des pas du chameau sur le sable prouve l'existence du chameau, l'ensemble de la création, comme « trace » du Créateur, prouve l'existence du Créateur. Majnûn chérit toute trace de l'Aimée parce que la trace lui permet d'opérer une remontée par l'imaginaire vers le but ultime. Les traces de l'Aimée dans ce monde sont donc une consolation pour celui qui aime et qui est condamné à la séparation et en même temps, la source d'un travail herméneutique. En effet, Jâmî prend soin de préciser sa pensée dans les vers qui suivent immédiatement le passage cité :

Regarde, Jâmî, ce que tu fais !/ Vois ce que tu as en main, de l'Aimé
L'univers tout entier est ivre de Sa coupe [70]*/ Les cœurs à sa merci, proies de son piège*
Chacun est ivre d'un espoir/ L'un d'un parfum et l'autre d'une couleur
Lui, Il est un soleil, sis dans l'empyrée/ Tous les cieux et toute la terre, son ombre projetée
Contemple donc l'ombre de l'Aimé/ Mais seulement parce que c'est son ombre
Ne mets pas ton espoir dans l'ombre/ Ne fais pas de l'ombre un voile sur le soleil
Dépasse les ténèbres du voile/ Et de l'ombre, remonte vers le soleil !

Ce passage est très éclairant sur ce que Jâmî a voulu dire en composant son œuvre. Contrairement à Nezâmî qui reste allusif et ne développe pas aussi directement sa conception de l'amour comme métaphore du cheminement de l'âme vers Dieu, Jâmî nous dit clairement ici que les « couleurs » et les « parfums » qui composent les beautés enivrantes du monde ne sont que des « ombres » par lesquelles se manifeste le seul véritable soleil, celui qui échappent aux sens et à l'intelligence. Mais les ombres ne doivent rester que des moyens pour remonter vers l'Unique.

C'est aussi ce que suggère la mise en abîme des traces, mise en abîme déjà perceptible chez Nezâmî : Majnûn chérit les métaphores de Leylî ou ses « traces » (brise, nuit, gazelle, …) parce qu'elles sont des reflets de Leylî dans le monde, de même qu'il chérit Leylî parce qu'elle est, comme théophanie, la manifestation d'une autre réalité qui ne relève ni de la forme ni de la matière. D'où la notion « d'ombre » : tous les signes apparents dans le monde attestent de la beauté et de la puissance du Créateur des formes mais comparés à Sa réalité, ils ne sont que des « ombres ». On comprend donc pourquoi, alors qu'elle est si souvent « lumière » ou « lampe », « soleil » ou « lune », Leylî relève essentiellement du régime nocturne de l'image : elle est l'ombre théophanique d'une autre réalité. Elle est donc elle-même une métaphore avant d'être métaphorisée par Majnûn poète et par les poètes qui racontent son histoire.

Son nom d'ailleurs revêt une très grande importance ; on l'a vu, il renvoie à la nuit, évoque l'unicité, deviendra un archétype. Et Majnûn, dont Nezâmî nous dit maintes fois qu'il est leylîgouy, « celui qui dit sans cesse Leylî »(71) , se le répète sans cesse, comme s'il se nourrissait de ce nom :

De tout ce que le destin lui envoie sur sa nappe/ Seul ce nom est nourriture de son âme
Sur sa langue, il n'y a que ce nom/ Dans sa bouche, il n'y a que ce désir (72)

Dans un autre roman d'amour en vers, Jâmî poussera ce thème à l'extrême dans un passage célèbre où il évoque Majnûn face à un homme qui lui demande pourquoi il écrit le nom de Leylî sur le sable et à quoi peut bien servir un acte aussi vain :

Majnûn répondit : « j'évoque la beauté de Leyli/ Et ce faisant, je console mon esprit
J'écris son nom, d'abord parce qu'elle est une absence/J'écris une lettre d'amour et de constance/
Entre mes mains, je n'ai rien d'elle que son nom/Je n'étais rien, je suis devenu quelqu'un par ce nom
A la coupe de celle qui a Leyli pour nom/ Comme je n'ai pu goûter, alors, je fais l'amour avec son nom

Le nom seul et les courbes calligraphiques de ses lettres deviennent ainsi objets d'amour car ils représentent la réalité de l'Aimée et dire, ou ici, écrire son nom,(73) reviennent à la faire être de manière fusionnelle. Et c'est là l'une des caractéristiques essentielles du personnage de Majnûn.

Si traces, métaphores, images, poèmes : tout concourt à dématérialiser l'Aimée, à faire d'elle le signe d'autre chose, presque une entité abstraite, un concept, un pur parfum porté par la brise, une image reflétée dans le cœur de Majnûn, un nom qu'il écrit sur le sable, il n'en reste pas moins que cette dématérialisation permet au personnage d'atteindre à un autre degré d'être, plus intense, plus réelle, plus pérenne aussi que la matière. Ce n'est pas un hasard si l'histoire de Majnûn s'est constituée après la composition des poèmes,(74) comme pour donner réalité historique à ce qui semblait relever finalement du rêve poétique dans le sens le plus noble.(75) Car dans la tradition majnûnienne, le poème n'est pas un passe-temps, il est une façon d'être, de faire venir au monde et dans une forme dicible et audible, visuelle et visible, l'indicible beauté de la théophanie. C'est du moins l'interprétation que Nezâmî a voulu donner à la légende. Dès le début de l'histoire, du moment qu'on lui interdit de voir Leylî, Majnûn se met à dire des poèmes en public pour dire son amour et la douleur de la séparation : c'est d'ailleurs pour cette raison que « ceux qui n'avaient pas connu l'amour » le traitent de fou et que Qeys alors devient Majnûn.(76) A chaque fois qu'il est submergé par l'émotion de la beauté de Leylî ou par la violence de ses sentiments, le poème déborde de lui et sans cesse reconstruit métaphoriquement la bien-aimée en des formes qui viendront se substituer à sa présence ou en d'autres termes, qui transmueront l'absence en présence par la seule puissance du verbe poétique, comme si les métaphores avaient plus d'intensité d'être que la réalité physique. Jâmî, lui, fera de Majnûn un poète accompli avant même de rencontrer Leylî, mais un poète qui n'a pas encore le feu de l'amour dans ses vers. Après la rencontre avec Leylî, il deviendra non seulement l'amant modèle mais aussi le poète par excellence, celui qui n'aura de cesse de répandre les « perles » uniques de ses chants d'amour. C'est cela qui fera sa grandeur et sa renommée, cela même qui prouvera aux yeux de tous ceux qui savent écouter, que Majnûn est non pas fou mais le porte-parole de la sagesse amoureuse.(77) Ainsi, d'autres poètes ou d'autres amants viendront lui rendre visite dans sa retraite au désert pour recueillir ses paroles comme des perles précieuses, comme des leçons d'amour inégalées. Chez Jâmî, le calife lui-même le fera venir de force à sa cour pour l'entendre et jouir de cette parole d'amour. Il y a en effet, dans le Dîwân Majnûn Laylâ, une véritable jouissance à dire l'amour, à dire l'Aimée, jouissance que l'on retrouve chez Nezâmî et dans une moindre mesure chez Jâmî. D'une

certaine façon, dire l'amour en poème est plus intense, plus recherché encore que l'amour lui-même. Ce sont la souffrance et la séparation, la distance et la dépossession qui nourrissent l'intensité des poèmes de Majnûn et de ceux qui ont conté son histoire. Parce que le poème est un moyen de vaincre la distance et de transmuer la souffrance en jouissance. Comme l'écrit justement Miquel : Quand vraiment l'amour est dans l'air du temps, alors, c'est qu'on en parle au moins autant qu'on le pratique. Si amour il y a, il doit y avoir aussi des histoires d'amour, et la plus réussie n'est peut-être pas, justement, celle qui se fait mais celle qui se dit. Heureux en amour, parfaitement accordé à l'événement, le donjuanisme à la 'Umar n'a jamais donné un beau conte d'amour. C'est l'autre amour, l'absolu, l'envahissant, le malheureux, le difficile, qui fait les plus beaux récits. (78)

Le dire amoureux est en effet au centre du récit de Majnûn, à la fois comme moteur de l'histoire (il la perd parce qu'il la dit) et comme objet esthétique et herméneutique. A l'instar de Leylî, la beauté de la parole poétique joue elle aussi, un rôle « théophanique » : elle témoigne dans les formes du poème (poèmes de Majnûn comme les récits poétique qui relatent son aventure) d'une beauté qui est au-delà des formes. Elle est d'ailleurs, la seule expression possible de l'amour et de la beauté. Jâmî qui fut aussi un auteur de prose, considère que l'amour est le sujet le plus naturel et le plus juste de la poésie. Il écrit au début de son mathnavî :

De tout ce que savent les poètes/ Et de ce que qui se lit en vers
Le récit le meilleur est celui de l'amour /Le plus plaisant des chants est celui de l'amour (79)

Mais il a pris soin de préciser quelques vers auparavant de quel genre d'amour il s'agissait :

Bien que l'amour soir douloureux/ Il est la consolation des cœurs purs
(…)C'est l'amour qui fonde l'intimité/ Et l'être humain n'est humain que par lui
Quiconque n'a pas l'amour n'est pas humain/Il n'est pas digne de la fête de l'intimité
Ô Jâmî, amarre-toi à la corde de l'amour /Laisse tout le reste, accroche-toi à l'amour
Ne dis rien et n'écoute rien dehors de l'amour/ Toute parole qui n'est pas d'amour, tais-la ! (80)

Il existe donc un lien ontologique et esthétique entre la parole par excellence qu'est la parole poétique et l'amour. Tous deux sont signes d'humanité et sources de création, l'empreinte dans ce monde de la réalité spirituelle de toute la création. C'est pour cette raison que l'expérience de l'amour permet de remonter au Créateur. Encore une fois, c'est Jâmî, avec son approche plus philosophique que Nezâmî, qui développe cette idée, reprenant à son compte toute une tradition de l'amour qui prend sa première forme accomplie dans l'œuvre majeure de Ahmad Ghazzâlî sur les états de l'amour mystique.(81) En effet, il écrit :

Lorsque l'aube de la pré-éternité exhala le nom de l'amour/ L'amour mit le feu du désir à la plume(82)

Sur le tableau du néant, la plume leva la tête/ Et se mit à dessiner mille formes nouvelles

Les cieux sont nés de l'amour/ Les piliers du monde furent posés par l'amour

C'est l'amour donc qui fait être les mots, qui à leur tour, font être les choses. Et les choses, les formes, les beautés du monde ne sont que le reflet de cet acte d'amour qui fit sortir du néant l'univers entier. Pour Jâmî, c'est cela que figure l'histoire de Leylî et Majnûn : l'une est la source de l'amour, l'autre de la parole et de la fusion de leur essence naît un feu qui permet à l'œil de l'âme de contempler la réalité. Mais il est vrai que pour Jâmî, son œuvre est une leçon sur l'amour comme moyen de remonter du monde des formes à une connaissance de la nature véritable de l'être et sa préoccupation essentielle est d'illustrer cette relation entre formes et réalité. L'amour comme la poésie ont pour fonction de rendre possible cette remontée. Ainsi, dès le début de son roman, il prévient :

Bien que séduisantes, les formes [naqsh], toutes les formes/ Ne sont que le miroir de l'Ordonnateur des formes [naqshband] (83)

Il faut suivre la voie qui séduit le cœur/ Et des formes, accéder à leur Créateur

Jusqu'à quand rester prisonnier des formes ?/ Mieux vaudrait mettre cap sur le Créateur des formes !

Toute forme, merveille ! vile ou sublime/ Est une preuve de l'existence du Tout-Puissant

(…)Tout oiseau qui parle en chantant/ Affirme l'unicité dans l'espace de l'Unique

Chaque bouton de rose est une bouche qui Le loue/ Chaque pétale de rose en sa fraîcheur est une langue

Chaque tulipe dans le sanctuaire du jardin/ Est une lampe, lumière de Sa guidance [84]

Et à la fin de l'hsitoire, il reprend cette idée, en précisant que Majnûn a cheminé de la forme vers le sens, des apparences aux réalités et que sa renonciation aux formes l'a fait accéder à la vérité.[85] Même s'il évoque l'ascèse de Majnûn et sa renonciation radicale à toute possession et à tout ego, il n'en reste pas moins que pour lui, l'essentiel dans l'expérience de l'amour reste la faculté de passer de la beauté des formes visibles à la réalité du Créateur invisible. C'est cette fonction de médiation de l'amour qui lui importe plus que tout puisqu'elle est au cœur de sa conception spirituelle du monde.

Nezâmî, lui, s'intéresse moins à la dimension herméneutique qu'au rôle que joue l'amour dans le processus d'évidemment de soi qui seul peut mener à la réalisation intérieure de l'amour et à la souveraineté poétique : la lutte contre les instincts charnels (et donc d'une certaine façon la dimension éthique de l'amour) ne lui semble possible que dans une forme d'amour sublimé qui est don de soi dans un élan qui seul, permet d'échapper au temps, à la mort et à soi-même :

L'amour est le dénoueur de l'existence/ L'amour libère du tourbillon de l'egoïté

Toute douleur d'amour bue par l'âme /Si elle vient de l'amour nourrit l'âme

(…)Ce vin est peut-être bien amer/Mais si l'échanson est l'amour, qu'importe?[86]

Cet état est peut-être une souffrance/ S'il vient de l'amour, il est joie.

Si Nezâmî insiste tant sur la souffrance de l'amour (Jâmî le fait aussi mais dans une moindre mesure), c'est pour bien montrer comment et pourquoi, l'expérience de l'amour est au cœur du travail qui consiste à renoncer à soi, à son ego. La douleur inouïe de l'absence permet de s'annihiler pour laisser l'Aimée envahir l'être et pour l'intérioriser. Le seul véritable amour est celui qui permet de devenir rien, but ultime de la quête spirituelle :

Avec toi, mon ego a disparu/ Ce chemin ne peut qu'ainsi être parcouru

Un amour qui au cœur ne s'entretient pas ainsi/ Dans la religion de l'amour ne vaut pas un sou ! (87)

C'est d'ailleurs pour cela que chez les deux auteurs, le mari de Leylî devient le double négatif de Majnûn, l'exemple même de celui qui, fasciné par la beauté de Leylî, désire la posséder sans entrer dans le renoncement à soi. Il est celui qui n'est pas entré dans la religion de l'amour et qui, comme amant, « ne vaut pas un sou ». Dans les deux récits, le mari meurt car il est brûlé par le désir de posséder, désir charnel qui, frustré, le dessèche littéralement. Nezâmî nous dit que, privé des faveurs de Leylî (qui se refuse à lui), il est pris de « folie » et de fièvre et qu'il meurt de cette fièvre qui le brûle car « il n'a pas renoncé à ce qui était mauvais »(88) . Chez Jâmî aussi, il est pris d'une fièvre parce que son désir de Leylî n'est pas assouvi :

De loin, il voyait le jardin d'Eden/ Sans pouvoir cueillir les fruits de son jardin
Pour ceux qui sont en enfer, le désir inassouvi/ Est bien pire que la brûlure du feu (89)

Alors que pour Majnûn, la brûlure est source de vie et d'inspiration, la « frustration » ou la séparation sont une initiation à une réalité supérieur : il sait que son amour est impossible à réaliser en ce monde mais il sait aussi que cette souffrance est à la fois sa chance et sa nourriture. Jâmî illustre cette idée dans trois anecdotes successives à portée symbolique et qui suivent le récit de la mort du mari de Leylî. D'abord, voulant s'approcher de la tente de Leylî, Majnûn rencontre son chien et lui rend hommage comme à un être à part, car il est le chien de l'Aimée ; puis il se revêt d'une peau de mouton et avance vers la Bien-aimée au milieu de son troupeau pour pouvoir simplement s'approcher d'elle ; et enfin, il se mêle à une foule de mendiants et s'approche d'elle pour recevoir la nourriture qu'elle voudra bien lui donner (une nourriture à base de lait). Mais, le reconnaissant, elle lui brise son écuelle ce qui provoque en lui, une véritable extase et il se met à danser :

Lorsque Majnûn vit son écuelle brisée/ Il crut que le monde lui était accordé
Le son que fit cette brisure/ Comme un air mystique, le rendit ivre
Cette mélodie le fit entrer en danse/Il chantait à lui-même le chant de cette transe (90)

Cette image de l'écuelle brisée figure la brisure du soi ou l'annihilation de l'amant véritable qui se réjouit bien plus de voir l'Aimée

l'anéantir que de recevoir de ses mains le lait qui nourrirait son corps. L'évocation de l'audition mystique (samâ') qui induit l'extase et la danse suggère très clairement qu'en brisant Majnûn le désirant, la Bien-aimée le nourrit d'une autre nourriture, une nourriture qui renforce l'âme en détruisant l'ego. Contrairement au mari, Majnûn reçoit cette privation comme une grâce qui le sauve de lui-même et de tout désir charnel. C'est d'ailleurs après cet épisode que Majnûn entrera dans le degré de la perplexité et renoncera pour toujours à Leylî pour ne se concentrer que sur l'amour.

Majnûn est donc celui qui peut soutenir la brûlure de l'amour inatteignable, qui peut traverser le long et aride désert du cheminement en maintenant la lutte contre lui-même et sa nature, en se nourrissant de sa propre souffrance et du parfum de l'Aimée. Héros de la dépossession, il possède la formule alchimique qui transmue la souffrance en joie, l'absence en présence et la mort même en vie éternelle. C'est la leçon que nos deux auteurs donnent chacun à leur façon : que l'amour véritable, celui qui est renoncement et abandon est la seule force qui permet au corps de porter l'âme et à l'âme de porter la vrai vie. Et la seule forme qui peut refléter la vérité de l'amour, c'est d'une part, la beauté théophanique de l'Aimé et d'autre part, la perfection de la forme poétique. Et c'est là l'immense force de Majnûn : faire être par la poésie, la beauté de Leylî cachée à son regard, dire l'amour pour le vivre plus intensément encore, se vider de tout ego pour laisser parler en lui le pur désir, devenir lui-même un témoin de la force inouïe de l'amour, une trace, un parfum de Paradis :

Tant qu'il vivait, il portait l'amour/ Comme une rose, ravi au parfum de l'amour
Maintenant que sa rose est partie/ La goutte qui reste de lui est de l'eau de rose
Moi aussi, de cette eau de rose parfumée/ Je me rafraîchis dans cette source vive. (91)

✱✱✱✱

1 - Voir la traduction en français de tout ce qui concerne Majnûn dans le Kitâb al-aghânî dans A. MIQUEL et P. KEMP, Majnûn et Laylâ : l'amour fou, Paris : Sindbad (coll. La Bibliothèque arabe), 1984.

2 - Dîwân Majnûn Laylâ, éd. A. Farâj, Le Caire : Dâr Misr li-ttibâ'at. En français, voir la traduction du recueil par André MIQUEL, Majnûn, le fou de Laylâ, Paris : Sindbad, 2003.

3 - Pour un exposé détaillé de la constitution de la légende, voir MIQUEL, Majnûn Laylâ…, chapitre I : « Disjecta membra, ou fiches d'état-civil. »

4 - Les œuvres en question sont respectivement : NEZÂMÎ GANJAVÎ, éd. Thervatyân, 1 - Leylî o Majnûn, Téhéran: Tûs, 1364/1995 (cet ouvrage sera cité par l'abréviation LMN suivi du n° de page puis du n° de vers dans cette édition) et Abdul_Rahmân JÂMÎ, Leylî o Majnûn, in Haft Owrang, éds J. Dâd'alishâh, A. Jânfadâ and H. Tarbiat, Téhéran: Markaz-e Motâle'ât-e îrânî, 1378/1999 (cet ouvrage sera cité par l'abréviation LMJ suivi du n° de page et du n° de vers dans cette édition).

5 - Bien qu'elle soit d'une importance capitale et comme un trait d'union entre les deux auteurs cités, nous mettrons de côté la version d' Amir Khosrow Dehlavî, auteur indien de langue persane

6 - Pour une biographie documentée et inspirée de Nezâmî, se reporter aux «Brocarts » de Michael Barry, adjoints à sa traduction du Pavillon de sept Princesses, autre œuvre majeure de notre auteur. (NEZÂMÎ, Le Pavillon des sept Princesses, traduit du persan, présenté et annoté par Michael Barry, Paris : Gallimard (Connaissance de l'Orient), 2000.

7 - Pour une biographie succincte de Jâmî, voir SAFÂ, Anthologie de la poésie persane (XIè-XXè siècles), Paris : Gallimard (Connaissance de l'Orient), 1964.

8 - Voir à ce propos l'introduction d'André Miquel à la traduction des Mille et une Nuits, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005.

9 - Dans son Bahârestân, où il évoque les poètes du passé, il écrira de Nezâmî : « Son livre des Cinq Trésors recèle tant de points finesse que personne en cela ne saurait l'imiter car il est inimitable par le genre humain. », in JÂMÎ, éd. E. Hâkemî, Bahârestân, Téhéran, 1367/1998, p. 103. Et dans son introduction à Leylî o Majnûn, il dira que Nezâmî « a porté la bannière [de la poésie] au plus haut sommet du miracle » (LMJ, 236 ; 232), ajoutant : Bien qu'avant cela, deux maîtres [il s'agit de Nezâmî et de Amir Khosrow Dehlavî]/De rang élevé au royaume du Verbe// Ont ouvert la bouche pour dire des finesses/Et proclamer en vers cette histoire (…)//Moi aussi, je me suis élancé à leur suite/Assis sur une chamelle aux pieds ailés// Partout où ils ont conduit leur coursier au pied léger/Poussés par leur imagination pleine de grâces//Moi aussi, misérable, j'ai mené ma chamelle/Et j'ai atteint la poussière qu'ils avaient levée//Si je reste malgré tout derrière eux/ Sur mon visage leur poussière me suffit (LMJ, 236 ; 233-236).

10 - Il se plaint en effet dans son introduction de "l'étroitesse" narrative de cette histoire : Lorsque l'entrée dans le récit est trop étroite/L'inspiration pour la parole devient boiteuse//(…) Bien que cette histoire soit célèbre/Elle est loin des évocations délicates et fraîches (LMN, 50, 51 et 52). Pour lui, il est difficile d'orner de beautés poétiques un récit aussi rude dont le décor est le désert et le ressors, la folie.

11 - Ainsi que l'écrit justement Seyyed-Gohrab: "Nizâmî produces sheer lyricism in the mathnavî form" (A. SEYYED-GOHRAB, Laylî and Majnûn, love madness and mystic longing, Leiden-Boston: Brill, 2003; p. 188).

12 - S'il est plus connu et admiré pour ses mathnavis, Nezâmî de Ganjeh possède néanmoins un dîvân ou recueil de poésies dans lequel il démontre sa maîtrise du genre lyrique. Il en va d'ailleurs de même de Jâmî.

13 - Voir Miquel, Majnûn et Laylâ…, p. 49 : Comment donc concilier la nuit et la femme dans un être unique qui soit la femme nommée Nuit ? On trouva Laylâ,avec une voyelle finale lo,gue (…) De cette création plus qu'audacieuse, unique, Laylâ recevait une féminité tout à la fois singulière et multipliée : singulière en ce qu'elle s'opposait, dans la forme de son nom même à tous les usages de la langue, et multipliée parce que, en investissant ainsi la nuit, elle semblait atteindre au cosmos et ç ce qu'il a de plus secret. A côté de la nuit (layl) ou d'une nuit (layla) , il y avait maintenant Laylâ, nuit faite femme.

14 - Ainsi, l'un des personnages du roman de Nizâmî qui croit pouvoir convaincre Majnûn du caractère passager de tout amour, lui parle ainsi : Cette flamme qui est bouillonnement d'amour/Vient de la chaleur du feu de la jeunesse//Lorsque chez l'homme la jeunesse passe/ Ce foyer incandescent se refroidit (LM, 279, 81-82). Ici, ce personnage (Salâm Baghdâdî) qui ne sait pas encore l'amour de Majnûn est un sentiment unique qui dépasse toutes les conceptions communes et vulgaires de l'amour, représente par la métaphore du feu le désir et la puissance sexuelle de l'homme sans savoir que ces mêmes métaphores renvoient dans le langage de Majnûn à une autre conception de l'amour où le désir charnel est dépassé au nom d'un sentiment qui relève du sublime et de l'annihilation du soi. Nous aurons à revenir sur la réponse de Majnûn et sur la « pureté » de son amour. Ne citons ici qu'un seul vers de sa longue réponse, dans lequel il donne cette autre interprétation du feu sans remède qui le brûle : L'amour est le résumé de mon être/L'amour est un feu et moi, je suis l'encens (LM, 280, 88)

15- LMN 87-88, 77-81.

16 - Voir LMN 51, 64-66 : Bien que le terrain soit étroit/ Je le ferai arriver à tel degré de douceur Qu'en le lisant en présence du roi/ A ses pieds seront versées des perles non percées Le lecteur le plus sec, en le lisant/Tombera dans l'amour s'il n'est pas mourant.

17 - Voir chapitre 62 (LMN 347) : « Où Zeyd rêve de Leylî et Majnûn réunis au Paradis ».

18 - Ordre soufi qui s'était largement développé en Asie Centrale puis en Inde et en Turquie et auquel Jâmî a apporté son caractère savant. Pour plus de précisions sur le développement et les caractéristiques de cet ordre qui marqua fortement la vie et l'œuvre de Jâmî qui fut (et reste) l'un des ordres important d l'Islam spirituel, voir J. SPENCER TRIMINGHAM, The Sufi Orders in Islam, Oxford : Clarendon Press, 1971, p. 14 ; 62-63, 93-94 et 203.Voir aussi Eric GEOFFROY, Initiation au soufisme, Paris : Fayard (Espace Intérieur), 2003, p. 162-163.

19 - Il s'agit de la doctrine de "l'unicité de l'être » dont Ibn 'Arabî fut le plus grand penseur et qui irrigua et influença toute la pensée mystique de l'islam. Il faut rappeler ici que Jâmî fut

un lecteur, un commentateur et un admirateur de l'œuvre de Ibn ‘Arabî. Il est évidemment difficile de résumer en quelques mots une doctrine aussi complexe et nuancée que celle de l'unicité de l'être. Voici du moins la définition qu'en donne Chittick dans son ouvrage sur la pensée d'Ibn ‘Arabî : « Ibn ‘Arabî is known as the founder of the school of the Oneness of Being (wahdat al-wujûd). Though he does not employ the term, the idea permeates his works. Simply stated, there is only one Being, and all existence is nothing but the manifestation or outward radiance of the One Being. Hence, "everything other than the One Being", -that is, the whole cosmos in all its spatial and temporal extension –is nonexistent in itself, though it may be considered to exist through Being. (W.C. CHITTICK, The Sufi Path of Knowledge, Albany: State University of New York Press, 1989, p. 79)

20 - Voir en particulier K. TALATTOF, "Nizâmî's Unlikely Heroines", dans Talattof and Clinton ed., The Poetry of Nizâmî Ganjavî: Knowledge, Love, and Rhetoric, New York: Palgrave, 2000

21 - C'est-à-dire lorsqu'il revenait de chez Leylî après avoir passé un moment avec elle.

22 - LMJ 254, 613. Ce retour après les moments de rencontre avec Leylî, semble long car il s'oppose à la rapidité et la facilité de l'aller tant l'amour « donne des ailes ».

23 - LMJ275, 1053-1054. Il est frappant d'entendre, comme dans nombre d'autres vers de Jâmî, un écho de la poésie de Hâfez, poète du XIVème siècle que Jâmî voyait comme la quintessence de la poésie mystique et pour qui avait une admiration particulière. Sur le thème du bien-aimé comme Kaaba et comme sanctuaire, Hâfez dit par exemple : Lorsque le cœur eut connaissance de la circumambulation autour de la Kaaba de ton seuil/L'ivresse de ce sanctuaire lui fit oublier le Hejâz (ghazal 177).

24 - LMN 127.

25 - LMN 127, 5. Le mihrâb est une niche située dans la mosquée, qui oriente la prière et où la métaphore de la lampe est souvent visuellement représentée accompagnée de la sourate de la lumière qui affirme que « Dieu est la lumière du ciel et de la terre ».

26 - LMN 240, 14.

27 - LMN 109-110, 27-36.

28 - La tenture noire devient comme une métaphore de la chevelure de Leylî.

29 - LMJ 277,1096-1097.

30 - Voir en particulier LMJ 287, 1112 et suivantes.

31 - LMJ 332, 2271-2273.

32 - Voir en particulier la biographie fouillée de N. HERAVÎ, Sheikh ‘Abd al-Rahmân Jâmî, Téhéran : Tarh-e Now, 1377/1998.

33 - Voir Heravî, Sheikh…, p. p. 118-122.

34 - Ainsi, dans son recueil de poésie amoureuse composé pour Nizâm, une femme rencontrée à La Mecque lors d'une retraite spirituelle, la femme devient dans la poésie, archétype de la beauté et pôle de l'ardent désir (IBN ‘ARABÎ, Turjuman al-Ashwaq,

Beyrouth : Dar Sader, 1966 ; traduction partielle en français par S. ALI, Le chant de l'ardent désir, Paris : Sindbad, 1989 ; voir aussi Henri CORBIN, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî, Paris : Flammarion, 1958). On y trouve ainsi des vers tels que : Je suis la religion de l'amour, partout où se dirigent ses montures// L'amour est ma religion et ma foi (traduction de Ali, p. 39)

35 - LMJ 266, 857-859.

36 - LMJ 375, 3200.

37 - LMJ 256, 651.

38 - LMN 94, 12-13.

39 - LMJ 270, 943-948.

40 - Rappelons que chez Avicenne, par exemple, « lâm représente la « divinité manifestée » » ; voir Pierre LORY, La science des lettres en Islam, Paris : Dervy, 2004, p. 87.

41 - LMN 269, 21-22.

42 - LMN 127, 5.

43 - LMJ 375, 3202.

44 - Voir par exemple, ANSÂRÎ, Les Cent Terrains (chapitre 7, « sabr »), ou Les étapes des itinérants vers Dieu (chapitre 31) ou encore Les déficiences des demeures (chapitre 4) in Chemin de Dieu : trois traités spirituels, trad. Serge de Laugier de Beaurecueil, Paris : Sindbad, 1985. Le notion est aussi évoquée de nombreuses fois dans le Coran, en particulier à la sourate 16, verset 127 : « Sois patient, ta patience ne sera qu'avec l'aide de Dieu ! ». Voir aussi, à ce sujet la dernière histoire du Mathnavî de Rûmî dont la leçon est que dans l'amour, la vertu majeure est de savoir attendre la volonté de l'Aimé mais aussi que seul l'amour peut donner la force de la patience : Je ferai de la patience une échelle vers le ciel/ Pour monter plus haut, car la patience ouvre les portes (voir ANVAR-CHENDEROFF, Rûmî, Paris : Entrelacs, 2004 ; « Ultime ravissement », p. 166-169).

45 - LMJ 337, 2395-2396

46 - LMJ 379.

47 - LMJ 381, 3328.

48 - LMJ 382, 3342-3349.

49 - Ibn Tûlûn, Bast sâmi'almusâmîr fî Akhbâr Majnûn Banî 'Âmir, Cairo : Maktabat al-Qâhira ed., 1962 ; p. 9 Cité et traduit par Miquel, Majnûn et Laylâ…, p. 165-166 ;

50 - Mantiq al-Theyr, éd. Sh. Kadkanî, Téhéran : Sokhan, 1383, p. 407, v.3837-3839.

51 - LMN 283,16.

52 - Chap.12, v. 9-33.

53 - Chap.12, v.43.

54 - LMJ 241. Cette préférence, de même que la beauté de Majnûn ne sont pas sans rappeler Joseph, le fils préféré de Jacob, auquel Jâmî a consacré un mathnavî entier (Yûsef o Zoleykhâ) avant même de composer Leylî o Majnûn.

55 - V.376-377 ; les références renvoient à Jâmi A., Leyli o Majnûn, dans Masnavi-ye haft Owrang (vol.II), éd. Alishâh J.D., Jânfadâ A., Tarbiyat H.A., Téhéran : Markaz-e Motâle'ât-e irâni, 1999.

56 - LMJ 268, 891.

57 - LMJ 243, 382.

58 - Chap. 51, v.84-92.

59 - Se refusant au mari qui lui a été imposé, Leylî restera vierge (« une perle non percée ») jusqu'à la fin du roman.

60 - Voir en particulier, LMN 127, chapitre intitulé « De la beauté de Leylî ».

61 - LMN 314, 67-75.

62 - LMN 319, v.150.

63 - En calligraphie persane, les lettre lâm et alef s'écrivent liées et mêlées à la base. Ensemble, elles forment en plus le mot lâ qui exprime la négation en arabe et qui ouvre la profession de foi, comme il a été dit plus haut. Dans la science des lettres le alef , première lettre de l'alphabet, représente l'être ou Dieu lui-même (voir ory, Lascience des lettres…, p. 80).

64 - LMN 219, 152-157.

65 - LMJ 315, 3203-3207

66 - LMN 244-245, 94-103.

67 - LMN 227, 100.

68 - LMJ 290, 1392.

69 - LMJ 330, 2240-2246.

70 - Jeu de mot avec Jâmî car le mot employé pour « coupe » ici, est jâm.

71 - Par exemple, Comme un fou, courant de toutes parts/ Disant sans cesse Leylî, errant en tout lieu (LMN 102, 9)

72 - LMJ 355, 2784-2785.

73 - Nezâmî ouvre d'ailleurs son œuvre en évoquant précisément le « nom » du Créateur sans jamais le nommer : Ô Toi dont le nom est la meilleurs des ouvertures/ Sans ton nom, jamais je n'ouvrirai un livre (LMN, 25, 1).

74 - Voir Miquel, Majnûn et Laylâ…, p. 18.

75 -Majnûn ne dit-il dans son Dîwân : Je laisse là le campement, je vais pouvoir,/ En me parlant de toi, seul dans la nuit, te voir (cité et traduit par Miquel, Majnûn et Laylâ…, p. 53).

76 - LMN 90, 26.

77 - Voir à ce sujet notre article « L'amour de Majnûn pour Leylî : folie ou sagesse ? », in Les fous d'amour, Paris : L'Harmattan, à paraître. Et en particulier ces vers de Nezâmî : Il possédait la connaissance des secrets/ Il avait résolu les énigmes célestes

Comme une pièce d'or sa parole était belle/ Ses vers et ses poèmes étaient précieuses perles

Chacun sait que qui ne pense pas/Qui est fou, n'a jamais pu produire perles si rares ! (LMN 282, 4-6)

78 - Miquel, Majnûn et Laylâ…, p. 17.

79 -LMJ 235, 218-219.

80 -LMJ 234, 189 et LMJ 235, 214-216.

81 -Ahmad GHAZZÂLÎ, Sawânih, N. Pûrjavâdî, Téhéran: enteshârât-e bonyâd-e farhang-e îrân, 1359/1981. Il s'agit d'un petit traité en persan écrit par le frère du fameux Ghazzâlî (11ème siècle), dans lequel l'imagerie amoureuse de la poésie est reprise dans un sens purement mystique. Ce traité a très largement influencé la littérature mystique persane des siècles suivants.

82 -LMJ 233, 179-181. Cette idée que l'amour est l'origine de la création des choses par les mots est une idée classique dans la mystique de l'amour. Ghazzâlî commence ses Sawânih (cités plus haut, voir note 81) par cette phrase : Notre monture a commencé son chemin hors du néant avec l'amour… (p. 3). Hâfez disait au premier vers de l'une de ses odes les plus célèbres : L'éclat de ta beauté évoqua la théophanie, dans la pré-éternité /L'amour vint alors et mit le feu à l'univers entier.

83 -Jeu de mots avec l'ordre mystique soufi auquel il appartenait, les Naqshbandî.

84 -LMJ, 228, 71-78

85 - Chapitre intitulé « Description de l'état de Majnûn qui était arrivé au sens de la vérité en partant des formes révélées et qui avait goûté dans la coupe de la forme, le vin des significations cachées » (LMJ 390-391).

86 - LMN 350, 49-53.

87 - LMN 244, 89-90.

88 - LMN 296 (Mort d'Ibn Salâm, le mari de Leylî »)

89- LMJ 362, 2933-2934.

90 - LMJ 378, 3267-3269.

91 - LMN 107, 92-94.

✸✸✸✸

مجنون ليلى في الأدب الفرنسي

أ. د. ليلي أنثار شندروف

الملخص

تدرس الباحثة في ورقتها هذه إحدى أجمل قصص الحب التي برزت في الثقافة الإسلامية: «قصة قيس بن الملوح» مع معشوقته ليلى. وتمثل ليلى صورة المعشوقة، و«الجوهرة المكنونة» التي لا يمكن الوصول إليها ، وكأنها بجمالها وارتفاعها مرادف «للشمس والنور والقمر». أما المجنون فهو العاشق نفسه المتعبد في محراب هذا الجمال، فهو يعاني الحرمان والعذاب وفي حالة تخلٍّ مطلق عن أية شهوة للجسد لدرجة نكران الذات في حالة أشبه بالتصوّف التي ترده إلى طبيعته الملائكية. إنه ينسج الحب الحقيقي ويكرّس الروح في قصة للحب لا تبغي التملك بقدر ما تسعى إلى التسامي بتلك المشاعر النبيلة إلى ما سمّي بـ «الحب العذري» .

****

" Majnoun Layla " in the French Literature

Prof. Dr. Leili Anvar - Chenderoff

Abstract

The writer examines the story of Qays Ibn Al-Mulawah with his sweetheart Layla, which is considered one of the most remarkable and fascinating love stories in the Arabic culture where Layla represents the picture of the sweetheart and the hidden jewel that can not be reached as if it were the sun, the light and the moon in her beauty and loftiness; whereas the madman represents the lover who prays and pays worship in the shrine of beauty and who is suffering from deprivation and agony and in a situation which is absolutely devoid of any ecstasy to the degree of self-denial which is the characteristic of angels only.

Moreover, the lover is weaving real love and devoting the soul in a love story to sublime the noble emotions to a degree of what is called "Platonic Love ".

****

Leyii o Majnun en littérature Persane

Prof. Dr. Leili Anvar - Chenderoff

Résumé

C'est une parmi les histoires d'amour qui ont cheminé dans la culture Islamique, et les plus célèbre et les plus célébrées Qeys Ibn Al Mutawah est un amoureux obstiné de Leyia.

Deux poètes décrivaient cette passion : Nezami de Ganjeh du Xll et Jami de herat du XV siècle.

Layla : image de la bien-aimée et F objet du désir impossible (Perle Cachée) inaccessible identifiée à : la lune, la lumière, la beauté et les hauteurs..... ; Une vrai beauté théophanique de l'aimée.

Majnun est le type du fou d'amour inguérissable, un "être-pour-F amour" il identifie Layla à Dieu, investit la religion de l'amour : Pôle unique d'adoration ; c'est : Fidolâtrique il souffre de privation renonce à tout désir charnel quitte a retrouver sa nature angélique : c'est un ascèse Layla est réduite a un concept, Qeys a la formule alchimique qui transmet la souffrance en joie. Héros de la dépossession, il s'élève au niveau de la grandeur des âmes.

✷✷✷✷

المناقشات

في موضوع الاستشراق، هناك بعض المستشرقين الذين لا أريد أن أسميهم، كان في خدمة بعض الجيوش، وعمل في إطار معين في تقديم معلومات لها طبيعة قريبة من الاستخباراتية، فهل هناك توضيح للدور الاستعماري للاستشراق بإيجاز، النقطة الثانية، في ما يتعلق بالكوميديا الإلهية، والإسراء والمعراج، وحتى رسالة الغفران، أقول إن هناك تأكيدًا تامًا لتأثر « دابيالوغيري» بموضوع الكوميديا الإلهية، والإسراء والمعراج، والكتاب مترجم إلى الإيطالية ووجد في مكتبة قريبة له، وهذا الأمر أصبح ثابتًا بتقديري، وربما كانت هناك صلة ما في موضوع الحمامتين ولا فونتين في كتاب أو بسيرة وردت في كتاب لنور الدين العطار، آتي إلى موضوع آخر، والذي يهمني أن أتوقف عنده، موضوع «لامارتين»، ربما كان للامارتين في رحلته إلى الشرق وما قدمه من معلومات نوع من الحافز لتصحيح رؤيا ومعلومات وحتى لتنافس حول موضوع شاتوبريان في الرحلة التي قام بها، لكن سؤالي للدكتور في هذا المجال، كان لامارتين كما يكتب ويقال فقيرًا، وفي رحلته الأولى كان يبذر وينفق، ويستأجر، وكان بريده أحيانًا يأتيه عن طريق محمد علي وأحيانًا عن طريق جهات عثمانية، ما هو هذا الدور، من الذي موّل، إذا كان هو فقيرًا، كيف وصل إلى هذا الموضوع والمستوى، وقضى كل هذا الوقت، وكان لا ينوي العودة لولا وفاة ابنته، وإنما كان يريد أن يكمل إلى العراق وسواه، صحيح أنه قدم معلومات جيدة، لكن هذه النقطة تبقى بالنسبة لي ثغرة أريد استكمالها، ثم بالنسبة إلى عودته في رحلة أخرى إلى الشرق، ليست الرحلة القصيرة وإنما الرحلة الأخرى إلى استانبول وكتابة ست مجلدات عن تركيا، كان يريد أن يقدم صورة مغايرة، وكان تحت تأثير ربما نظرة فرنسية له بأنه ربما قال شيئًا مغايرًا نسبيًا عن ثقافة العصر في فرنسا وأوروبا عن الإسلام وبلاد المسلمين، ولكن بقي له من المواقف في القضية الإسلامية، ولا سيما في قضية النظرة إلى الإسلام، وإلى الرسول في كتابه «حياة محمد» أنه أعطاه ما لم يعطه لشخص آخر، كاتب آخر، ولكنه جرده من كونه رسولاً مرسلاً، شكرًا جزيلاً.

أود أن أعبر عن تقديري للأبحاث التي استمعت إليها بعمقها ولأهميتها، ولكنها أوحت إليّ بفكرتين، الأولى رأيت الثقافة بين ما قاله الدكتور «الحلاق» والدكتور «غريناي»، خاصة عندما كتب الدكتور «ريناي» في القرن التاسع عشر «حياة أسّو» وعندما كتب لامارتين في ذات العصر أيضا «حياة محمد»، أي تعبير عن رؤية القرن التاسع عشر لما كان يود التعبير عنه الأدباء عن حياة الأنبياء، وفهم الاثنين، ولكن بطرق مختلفة بسبب هذين الكتابين، الفكرة الثانية هي أنني أستمع كثيرًا إلى أبحاث عن الاستشراق، إلى دراسات متنوعة وعميقة ومتطورة، ولكن للأسف لم نستطع حتى اليوم أن نعطي فكرة شاملة تحوي بعدًا آخر للاستشراق الفني، أي الصور التي رسمها المستشرقون الذين زاروا الشرق، وهي كانت رائجة وشعبية وواقعية حتى أكثر مما كتب أدبيّاً، وأعتقد أن رؤية شاملة تجمع البعد الثقافي والفكري والشعري والفني للمستشرقين في ذلك الوقت، تعطينا إمكانية صياغة تقسيم تاريخي آخر للمستشرقين.

د. نبيل المحيش

(أستاذ الأدب العربي في جامعة محمد بن سعود الإسلامية في الأحساء بالسعودية): أولاً، شكرًا لمؤسسة البابطين على هذه الخطوة الجميلة المتمثلة في هذا اليوم بتكريم البروفيسور أندريه ميكيل، وأود أن أذكر فضلاً لهذا الرجل على أدبنا العربي فهو من الذين رشحوا «نجيب محفوظ» للفوز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، أيضًا لي رجاء للمؤسسة أن تطبع هذه البحوث، وأن تضعها أمامنا، لنقرأها قبل أن تلقى علينا هنا بلغات مختلفة، حتى نستفيد استفادة كاملة بدلاً من هذه السرعة في إلقاء هذه البحوث، سؤالي هو للدكتور بيير برونيل، ونتمنى أن نعثر على كنز مثل الكنز الذي حصل عليه بسعر بخس، سؤالي: ماذا وجدت في هذه الخمسين مجلدًا عن حبه لملهمته وحبيبته «إنديرني» المرأة التي أحبها وفقدها «إنديرني» هل هناك نية لترجمة هذه المجلدات إلى اللغة العربية وشكرًا.

أ. محمد بن رجب

شكرًا على الاهتمام، أريد أن أسأل الأستاذ بطرس حلاق، أعتقد أن مداخلته اقتصرت على ذكر المراحل، أي أن دراسته «كرونولوجية»: «من إلى»، كان بودي لو ركز على الرؤية، دراسة رؤية المستشرقين، كيف كانت من خلال كتبهم ومن خلال بحوثهم عن الشرق، ثم إنه قدم لنا أربع مراحل للاستشراق، في حين أعتقد أننا نعيش الآن مرحلة جديدة، فبعد «أندريه ميكيل» ضعف الاستشراق، ولم نعد نستطيع أن نقول أنه غدا موجودًا لدى أغلبية الباحثين الفرنسيين، لأن العرب والمسلمين المقيمين في فرنسا وفي أوروبا بصفة عامة، هم الذي الآن يتصدون للتعريف بالمشرق العربي، وبالعرب، وبالإسلام، وبالمسلمين، وفي هذا أيضًا هناك رؤية يحملها العرب والمسلمون في أوروبا، أو في فرنسا بالذات، هي في الحقيقة ضد العرب وضد المسلمين في رؤيتهم، وهناك أيضًا رؤية العرب الذين يقيمون هنا أيضًا، إنها رؤية جيدة، ورؤية تخدمنا، وفي الكثير من الكتب التي صدرت في العشر سنوات الأخيرة لهؤلاء الباحثين العرب المسلمين، خدمة للعروبة وخدمة الإسلام وخدمة للشرق والمشرق بصفة عامة، وشكرًا .

متحدث من موريتانيا

فقط أريد أن أتحدث في ثلاث ملاحظات قصيرة، الأولى، أنه للأسف الشديد، في أيامنا هذه، أن المتحاورين في الثقافتين الشرقية والغربية موجودون وجودًا هامشيّاً على الحضارتين بصورة ما، بمعنى أن هنالك عزلة يعانون منها، وهذه طريقة لكسرها، لكنها بحاجة إلى جهود متواصلة، بالنسبة لمن يعرّف الحضارتين الآن للمنتمين لهما سواء كانوا في المشرق أو في المغرب أشخاص بالنسبة لمن قرأتهم الآن «هنتنغتون» و«فوكوياما» وغيرهم، هؤلاء من خلال كتابتهم لم يقرأوا لا النص ولا الثقافة ولا الحضارة الإسلامية، وللأسف هم المرجع الأساسي المعتمد الآن في الغرب عن الثقافة العربية الإسلامية، بالنسبة للملاحظة الأخيرة، الثقافة العربية الإسلامية أيضًا يجب أن تقدم نفسها عن طريق الأدوات الحديثة، أي أننا لم

نعد نحتاج إلى وسطاء، إذا كانوا موجودين فبها وأنعم، وإذا لم يكونوا موجودين فليست هناك مشكلة، فهناك وسائل التواصل، وبالتالي نقدم أنفسنا، وعندنا مثل موريتاني يقول «الكلام من صاحبه أحلى» والسلام .

الدكتورصالح جواد الطعمة

أعتذر عن عدم إثارتي أسئلة، لأنني كغيري لم أطلع على البحوث، هل تناول «الدكتور بطرس»: «إدوارد سعيد» في كتابه «الاستشراق»، في رأيي أن أية محاولة تتناول الاستشراق لا يمكن أن تتجاهل ما قام به «ادوارد سعيد»، ثانيًا، لم أقف على نص كلمة الدكتورة نفيسة، لكنها لم تتطرق إلى «هوغو» في رائعته المشهورة «أسطورة القرون أو العصور»، كيف مثل الإسلام في هذه الرائعة، ولماذا لم نتناولها حتى الآن ؟– حسب اطلاعي – بالتفصيل في اللغة العربية، بعد أن قام الكاتب الفلسطيني الشهير روحي الخالدي في مطلع القرن العشرين في دراسته عن «فكتور هوغو»، ثالثًا الاستشراق الفرنسي في الوقت الحاضر، أرى أنه من الضروري أن ندرس ما صدر حديثًا بعنوان «مسح الدراسات الإسلامية في أوروبا»، وفي هذا الكتاب الصادر حديثًا، فصل لـ «محمد شحرور» عن الدراسات الإسلامية في فرنسا، أرجو من الدكتور بطرس أن يشير إلى هذا الفصل، وشكرًا جزيلاً .

د.بطرس الحلاق

طبعًا لا أستطيع أن أعالج كافة القضايا المهمة الأساسية التي طرحت، ولكن بسرعة كبيرة، لا شك أن «دي ساسي» هو مؤسس الاستشراق، بمعنى أنه استطاع من جهة، أن يصدر عن فكر، هو فكر التنوير، في القرن الثامن عشر، لينظر إلى الآخر نظرة إنسانية كاملة، ولكن المشكلة بالنسبة لـ «دي ساسي» وغيره، هي أنه عندما عالج القضايا الاستشراقية، لم يعالجها كاختصاصي إلا بسلاح واحد هو بسلاح معرفة اللغة، بينما كان المفسرون وكان الاختصاصيون في العلوم الأخرى يتابعون ميادينهم من منطلق علمي محض، ولا يزال الاستشراق، قسم منه، ضئيل، لا يزال في هذا الإطار، أي عندما يحدث أي حادث سياسي أو اقتصادي في العالم الإسلامي يُطلب من أي شخص يعرف هذه اللغات لكي يبين لهم مغزى حادثة ما، طبعًا هذا الاستشراق

مع أنه في بدايته، أي عندما أعطى «دي ساسي» بعض المعلومات لا بأس بها عن فكر الاستشراق وعن الفكر الشرقي العربي طبعًا وقع في مطبات كثيرة، والأهم أن الاستشراق ليس في خدمة الحضارة التي يتحدث عنها، هذا ليس موقفًا أخلاقيّاً، هو أولاً موقف مترسخ في مجتمعه، في سياسة دولته، في عالمه الفكري، ومترسخ أحيانًا كثيرة كذلك، في الموقف الشخصي الذي يتبناه كل باحث، ولذلك لا نستطيع أن نطلب من المستشرقين أن يصبحوا نوعًا من الشهداء للحقيقة والشاهدين للحقيقة، هم يعملون في مجتمع محدد، ويخدمون مجتمعًا محددًا، ولا نستطيع أن نطالبهم بأكثر من ذلك، إذاً، لا نستطيع أن نصنع منهم ملائكة، ولا نصنع منهم شياطين، يقومون بما يستطيعون، فمنهم استخباراتيون، طبعًا، ومنهم العظماء، وكل يعطي على قدر معرفته.

الاستشراق الفني يدخل في ضمن هذا الإطار، وحسب معرفتي ليس واقعيّاً على الإطلاق، هو يدخل في باب التيار الرومانتيكي الذي يسدل على الآخر صورة منبعثة من نفسه، ولا تدل على الحقيقة وبما فيهم لامارتين على المستوى الأدبي، المهم هو أننا الآن خرجنا من الاستشراق، إلى حد كبير، في فرنسا وفي كثير من الدول الأوروبية خرجنا من الاستشراق، بما أن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية تغيرت، في أميركا المستشرقون الذين يحكمون من خلال الإدارة الحالية موقفهم آخر، ولا يزالون يتابعون الفكر الاستشراقي التقليدي الذي يعود إلى القرن التاسع عشر وأحيانًا إلى ما قبله، كما نجد خاصة عند الصحفيين في فرنسا، موقفًا قريبًا من هذا الموقف القديم، ولكن الاستشراق العلمي كما نعرفه خرج من فكرة الاستشراق القديم، وأصبح من جهة يعتمد على الاتصال، أي أن المستشرق الحديث في فرنسا منذ ثلاثين سنة على الأقل، لا يعتمد على معرفة اللغة فقط، يعتمد كذلك على التعمق في الميادين السياسية أوالاجتماعية والأدبية، وهذا لم يحصل أبدًا إلا انطلاقًا من (بلاشير) وبعده (بريميكيف)، ثم الاستشراق بسبب الظروف الحالية في فرنسا، أصبح له موقفا آخر ليس بالضرورة موقفًا عدائيًا، إذًا الاستشراق هو جملة من المعرفة، تدخل في خدمة مجتمع محدد، وهنالك بعض الشخصيات الكبيرة البارزة تستطيع أن تلتقي بجسور مهمة مع الحضارات الأخرى، وهذه الجسور هي التي يجب علينا أن نعتمدها وأن نشجعها.

مدير الجلسة

كان الدكتور بطرس الحلاق واضحًا في رسم الجذور التاريخية للاستشراق بعامة والفرنسي بخاصة، ونبهنا إلى فهم المعطيات التاريخية والظروف الاجتماعية، وكان ذلك واضحًا في ورقته، أنا لا أدافع عنه .

الدكتورة نفيسة شاش

ردًا على الدكتور صالح جواد الطعمة، لقد قلت في البحث أشياء كثيرة، من ضمنها ما ورد في سؤالك، ذكرت في بحثي كل من اهتم بهذا اللون، وبهذا الاتجاه العربي، وجمال المشرق، وأيضًا الإسلام، وذكرت أيضًا مؤلفاتهم العظيمة التي ذكروا فيها كتب الشرق والإسلام عامة.

الدكتور أحمد غني

شكرًا. أود فقط أن أعلق على كلام الدكتور بطرس حلاق لأنه لدي دراسات على الأقل في مؤلفين ضمن المؤلفات التي تناولها في بداية عرضه وهما (سلفيستر دي ساسي) و(إرنيست رينان). تناولت المؤلفين في دراسة عميقة نشرتها باللغة الإنجليزية في عام ٢٠٠٤. أما النسخة الفرنسية فسوف تنشر عما قريب إن شاء الله لارتباطها بالمؤتمرات التي أحضرها باسم الـ «أي. إم. أي» هناك مسألة مبدئية. إن كان هناك صراع بين الإسلام والغرب، فالناس يتكلمون أحيانًا عن بلاغة الغرب ضد الإسلام. بما يعني أن الغرب يسيء إلى التفكير الإسلامي وهذا ما يحصل أحيانا؛ ويحصل كذلك أن التفكير، وليس بالضرورة أن يكون إسلاميّاً، بل عربيًا هو الذي يسيء بالغرب أحيانًا. على سبيل المثال فإدوارد سعيد الذي يرى في موضوع الشرقيات بأن كتابات (سيلفيستر دي ساسي) حسب تصور المختارات العربية لا تقدم سوى لوحات صامتة لا حياة فيها وهذا غير صحيح حسب التصور العربي للمختارات. حيث إن المعروف في المختارات أنها لا تقدم عرضًا كاملاً للمؤلف. والمختارات هي فرنسية كذلك وناجحة فيها لأن فولتير على سبيل المثال أثرى الحضارة الإنجليزية عن طريق نصوصه المترجمة، بيد أن «النصوص المترجمة الخاصة بـ (سيلفيستر دي ساسي) تتفوق على

النصوص المترجمة الخاصة بفولتير لخلوها من الجدل العقيم. ففي المختارات العربية من هذا الكتاب نجد النص العربي أولاً الذي يليه جزءان فرنسيان مع التعليقات وكلها تحتوي على الحضارة العربية من مقامات الحمداني والحريري، والوصف الطويل لمصر للمقريزي، ومن بين كل هذا وذلك هناك مختارات من (ابن خلدون) ولولا وجود (دي ساسي) لبقي ابن خلدون في طي النسيان. لم يحرر شيئًا عن ابن خلدون وإنما طلابه قاموا بذلك نيابة عنه من أمثال (إتيين كاتروميـر) الذي صدّر أول تصدير للـ «مقدمة» باللغة الأكرانية ثم نشر مختارات منها في المجلة الآسيوية البليوديك التابع للجمعية الآسيوية. من هناك يتعين علينا أن نقرأ وأن نكون منصفين لتفكير الآخر.. آخذين في الاعتبار أن الواحد لا يلغي الآخر. والشخص الآخر هو (إرنيست رينان) الذي بلغ درجة من الغباوة في مهاجمة العرب أو القول أن الإسلام ضد المعرفة وهذا غير صحيح مما جعل الأفغاني يرد على مزاعمه.

الدكتور شوقي أمين

شكرًا السيد الرئيس. لدي سؤالان الأول منهما أوجهه إلى د.بطرس الحلاق في الحقيقة انتهيتم في كلمتكم إلى أن موضوع (الشرقية) ليس مشروعًا آخر من التدمير وأنه صفحة قد طويت. إذًا فما رأيكم في البديل المناسب لموضوع (الشرقية) مع الأحداث المصاحبة لها؟ وما هي المسيرة الثقافية الفعالة التي يجب اتباعها في الحالة الطارئة من أجل الحفاظ على العلاقة التي تربط بين الشرق والغرب؟.

أما السؤال الثاني ، فهو موجه إلى السيد برونيل.. لامارتين ليس مشهورًا اليوم في فرنسا أكثر من كونه شخصية تاريخية من شخصيات تاريخ الأدب الفرنسي. وسؤالي هو: هل بإمكانكم تحديد مكانة لامارتين اليوم لدى النقد الأدبي الحديث؟ لبودلير مثلاً بحوث كتبت عنه، وكذلك ريمبو، وكلوديل.. الخ، لكنه يبدو لي بأن لامارتين قد أهمل للأسف.

الدكتور بيير برونيل

ما أثَّر سلبًا في لامارتين اليوم هو شكل السياسة التي تبناها. أي أن شكل السياسة التي تبناها ورِثه من القرن الثامن عشر ولم يختلقها وهذا الشكل هو شكل

الحزب الأخضر الذي يعتبر شكلاً آخر (قديم محدث) وهذا ما ساهم في تصنيفه مع الكتاب القدامى الذين لا أحد يهتم بهم كثيرًا. لكنني أود أن أصحح هنا هذا الانطباع قائلاً بأن الجزء الخاص بلامارتين لقي اهتمام العديد من قراء اليوم أكثر مما كان الأمر قبل خمسين سنة مضت. حيث إن هناك على سبيل المثال حركة إحيائية للدراسات اللامارتينية في فرنسا تتناول مؤلفاته غير المعروفة التي كان القراء يسيئون الظن بها أي سوء الظن الناشئ من طريقة رسم خطه حيث أدرك الناس اليوم أنه كاتب ابن عصره كان يستفيد من الإمكانيات المتاحة في عصره. حيث حسب رأيي يجب عدم الاعتقاد بأنه خلال (سنوات ١٨٥٠) كان بإمكان لامارتين أن يفهم الإسلام مثلما يفهمه المفكر الغربي اليوم، وإنما بالمقارنة مع العديد من الشخصيات الثقافية الكبيرة التي عاشت في عصره، ندرك بأنه كان يتمتع بانفتاح ملحوظ أكثر من غيره ممن عاشوا في نفس العصر.

مدير الجلسة

شكرًا جزيلاً للمتحدثين.. للدكتوربطرس حلاق، وللدكتور بيير برونيل، وللدكتورة نفيسة، ولأخينا الدكتور أحمد درويش، ولكل الذين كانوا على هذه المنصة، ولكم أنتم أيضًا على صبركم الجميل، وأود فقط أن أشير إلى موضوع البحوث وطباعتها طباعة نهائية: من سياسة المؤسسة أنها تطبع الكتب، وهذا تمّ بالفعل لأنها مكتملة لدى أصحابها، ولكن لأنها تعطي الفرصة لأصحاب البحوث لإعادة النظر فيها، والتنقيح بعد المناقشة والمداولة، لأن الباحث دائمًا يحب أن يغيّر، وهذا ديدن الباحث الجاد، دائمًا في كل لحظة يحاول أن يتحصّل على شيء جديد، ولهذا سيتم إن شاء الله طباعة البحوث، وستصل إن شاءالله للجميع، شكرًا لكم جميعًا، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

– بالنسبة لبحثيْ كل من د. نجمة إدريس التي اعتذرت عن الحضور. ود.ليلى أنفار شندروف التي تأخرت في الوصول إلى الجلسة سيضافان لبحوث هذا المحور (جنون العشق في الأدب بين الشرق والغرب).

****

الجلسة الثانية

محـــور شـوقـي

رئيس الجلسة: أ. د. عبدالله حاج عبيد

مدير الجلسة: أ. د. بسام قطوس

أهلاً وسهلاً ومرحبًا بكم في الجلسة الثانية من الندوة الأدبية المنعقدة في اليوم الثالث من فعاليات دورة شوقي ولامارتين، وفي المحور الموسوم بـ: محور شوقي، ويسعدني أن يرأس هذه الجلسة الأخ الدكتور عبدالله عبيد، فأرحب به، وأعطيه الكلمة أولاً، فليتفضل.

رئيس الجلسة الدكتور عبدالله عبيد

سعادتي لا توصف أن أكون معكم في هذه الندوة، مع هذه النخبة من المفكرين من الشعراء والأدباء، نبحث عن حلول لهذا الجو المحموم الذي يسيطر على عالمنا، يرافقني من كندا: السناتور «مرسيل بريدوم» النائب وعضو مجلس الشيوخ وبعض المرافقين والصحفيين، حوار الحضارات قد بدأ مع العرب أولاً، وخصوصًا عندما أنشأ المأمون دار الحكمة، فكانت مركزًا لترجمة العلوم والمعارف من اللغات الأخرى فلم يخجل العرب من أن يأخذوا من الحضارات الأخرى ما يجب لإقامة حضارتهم وجعلها الحضارة المميزة في العصر العباسي.

شرف لي أن أرأس هذه الجلسة التي تتحدث عن شاعرين كبيرين شوقي ولامارتين اللذين جمعا في شخصيتيهما الشرق والغرب، كان يُقال الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا، ولكن ندوات كهذه، والشكر لعبدالعزيز سعود البابطين في إقامتها هي التي تجمع، فالشرق مادة، والغرب مادة، والانسان يجمع بينهما، ها نحن هنا لكي نجمع الحضارتين بين العالمين الشرقي والغربي ولنكون جسرًا يؤلف بين القلوب كما قال رئيس المؤسسة البارحة في قصيدته الرائعة الجميلة، أتمنى لكم صباحًا سعيدًا ومشاركة فعالة في هذه الندوة وشكرًا لكم.

مدير الجلسة

شكرًا جزيلاً للأخ الدكتور عبدالله عبيد والدور الآن لقراءة معاصرة لأحمد شوقي مع الأستاذ الدكتور محمود الربيعي، من الجامعة الأمريكية في القاهرة، ومن

الوظائف التي تقلدها: أستاذ ورئيس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية في القاهرة ١٩٩٨-٢٠٠٠، أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بدار العلوم جامعة القاهرة ١٩٧٣-١٩٨٦، وله الكثير من الكتب والمؤلفات والمقالات المنشورة؛ من هذه الكتب في نقد الشعر وقراءة الرواية وقراءة الشعر ومن أوراق نقدية ومقالات أدبية قصيرة وله كثير من الكتب المترجمة منها الصوت المنفرد وتيار الوعي في الرواية الحديثة والسيرة حافلة، غير أني أكتفي بهذا من أجل أن أعطيه الفرصة كاملة ليقدم بحثه فليتفضل مشكورًا.

د.محمود الربيعي

الشكر مجددًا لجائزة عبدالعزيز سعود البابطين مرة لأنها أقامت للشعر منبرًا ورفعت له عَلَمًا عاليًا في وقت يتصايح فيه المتصايحون بأن الزمن ليس زمن الشعر وشكرًا ثانيًا لها أن أتاحت لي شرف الحديث إليكم.

****

مدخل إلى قراءة أحمد شوقي(*)

«وليّ القديم نصير الجديد»[1]

أ.د. محمود الربيعي

(١)

وقف عنترة أمام بحيرة الشعر العربي فبدا له أنها امتلأت حتى فاضت فقال قولته المشهورة:«هل غادر الشعراء من متردَم؟»[2] ولكنه مع ذلك غاص في تلك البحيرة، بموهبة عالية، وقدرات تشكيلية بارعة، فخرج لنا وفي جعبته من اللآلئ الشعرية الفريدة ما لم يفقد شيئا من بريقه على مدى خمسة عشر قرنًا من الزمان. وقد أرسى لنا بعمله هذا حقيقة شعرية وهي أن مسيرة الشعر غير قابلة للتوقف، وأنه حين يتوهم أن الكلمة الأخيرة قد قيلت فيه، يأتي شاعر عظيم، فيقتحم المجال بإنجاز شعري جديد، ويسد فيه ثغرة، كأنها بقيت مفتوحة في انتظاره، وكأنه لا يبصرها إلا هو . وبعد عنترة بقرون من الزمان جاء أبو تمام فأعاد التعبير عن هذه الحقيقة لكن بطريقته المنطقية المعهودة:

و لو كـان يفنى الشـعـر أفناهُ مـا قـرَتْ
حـيـاضُك منه في القـرون الذَّواهبِ
ولكنه صـوبُ العـقـول إذا انجَلتْ
سـحـائبُ منه أُعـقِـبتْ بسـحـائب[3]

و هكذا كان يبدو أن بحيرة الشعر مليئة، ولكنها في الوقت ذاته قابله للمزيد، وكانت تتموج عاليا كلما طرقها شاعر جديد ذو شأن، كالمتنبي، أو أبي العلاء المعري، ثم استقرت طويلاً حتى جاء أحمد شوقى «فملأ الدنيا» - مرة أخرى- و«شغل الناس».

ولما كان شوقي ظاهرة شعرية لافتة للنظر تنازعه منذ ظهوره طرفا نقيض، يرى أحدهما أنه «أمير الشعراء»[4] ويفتخر هو نفسه بأنه «شاعر الأمراء» ويرى الآخر أنه

(*) هذا العنوان اختاره الباحث والعنوان الأصلي (قراءة معاصرة لأحمد شوقي).

«شاعر القشور والطلاء»[٥]. وعندي أن هذا التباعد في النظر حول شاعر في قامة أحمد شوقي مقبول، فلا بد لشاعر في هذا الحجم من أن يثير الجدل، وأن يختلف حوله على قدر ما تتسع دائرة الخلاف . ويزيد من أمر مثل هذا الخلاف حدة ما يحدث عادة لدينا من الخلط بين شخصية الشاعر، باعتباره بشرًا، و شعره، باعتباره فنًّا، وتلك معضلة في الدرس العربي الحديث ما تزال قائمة، بل إنني أخشى أن أقول إنها تتفاقم باطراد، مغفلة ما هو واضح من أن صورة الناس (ومنهم الشعراء) بصفتهم بشرًا ينتمي تحديدها إلى «علم الاجتماع» في حين أن صورة إنجازهم الشعري، بصفته فنًّا، ينتمي تحديدها إلى «النقد الأدبي». ولا أستطيع عند هذه النقطة أن أقاوم القول بأن القدماء – في ما يبدو لي– كانوا أصح نظرًا منا في تناول هذه المسألة، فقد فصلوا من ناحية، بين حياة الشعراء وقيمة شعرهم، وأعطوا من ناحية أخرى، حياة الشعراء قدرًا من الاهتمام أقل بكثير مما أعطوه لشعرهم . ونظرة إلى كتب التراجم في التراث العربي، بالقياس إلى كتب الدرس الأدبي–كمًّا ونوعاً– تصدق ما أقول. كذلك لا أستطيع إغفال المقارنة بين حفاوة الدرس العربي الحديث بحياة الشعراء، وجعلها المؤثر الأول في طبيعة شعرهم[٦]، وبين ميل الدرس الغربي إلى «الموضوعية»، بفصل حياة الشاعر عن شعره، ودحض ما يسمونه «المنهج البيوجرافي»[٧].

(٢)

مجمل القول في شعر أحمد شوقي إنه شعر ينتمي إلى تلك المدرسة التي تعرف في تاريخ الدرس الشعري «بالكلاسيكية الجديدة». وعندي أننا إذا دخلنا إليه من هذا المدخل، وقرأناه طبقًا لمعالم هذه المدرسة وأصولها، فإن ذلك سيفسر لنا كثيرًا من ظواهره، كما يحل لنا كثيرًا من المشكلات المحيطة بهذا الشعر، ويزيل بعض أنواع التناقض «الظاهرية» التي قد تلاحظ فيه هنا وهناك . وأبدأ كلامي بمثال نظري واحد أوضح به ما قلت، ثم أدلف إلى شعره بعد ذلك لأقدم منه شواهدي التطبيقية على «مشروعية» هذا المدخل برمته. يقول محمد حسين هيكل في مقدمته للشوقيات، وهي مقدمة تظهر في صدر الديوان باطراد منذ سنة ١٩٢٦[٨]: «وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه – بعد أن يتم نشرها جميعًا– كأنك أمام رجلين مختلفين جدّ الاختلاف، لا صلة بين أحدهما والآخر، إلا أن كليهما شاعر مطبوع يصل من الشعر عليا سماواته، وأن كليهما مصري يبلغ حبه

مصر حدّ التقديس والعبادة.أما في ما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر: أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان، مسلم يقدس أخوة المسلمين ويجعل من دولة الخلافة قدسًا تفيض عليه شئونه وحوادثه وحي الشعر وإلهامه، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها، محافظ في اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال، والآخر رجل دنيا يرى في المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها، مسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله، ساخر من الناس وأمانيهم، مجدد في اللغة لفظًا ومعنى. وهذا الازدواج ظاهر في شعر شوقي من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر، وإن كان لتأثره بالقديم الغلبة اليوم، وكانت آثار الرجل الآخر لا تظهر اليوم في شعر شوقي إلا قليلاً».[٩]

يحيرني صدور هذا القول من كاتب مطلع على حركة الآداب العالمية، ضارب فيها بسهم واضح، وكان من شأن مثله أن يحل هذا التناقض الظاهري الذي لاحظه حلاً طبيعيّاً على قاعدة أنه مع شعر شوقي أمام شعر «كلاسيكي جديد»، ذلك لأن «الكلاسيكية الجديدة» في جوهرها إن هي إلا إقامة التوازن بين عناصر قد تبدو في الظاهر متناقضة، من رعاية القواعد والخروج عليها، ومن الجمع بين الجنوح إلى «المحاكاة» والرغبة في تحقيق الذات، ومن الاستجابة لنداء العقل تارة والاستغراق في دواعي الحس تارة أخرى، ومن تمجيد الواقع والدعوة إلى «استمراريته» آنًا، والقلق إزاء هذه «الاستمرارية» والدعوة إلى التغيير آنًا آخر[١٠]. ونظرة مكتملة الجوانب إلى شعر أحمد شوقي ترينا هذه «الثنائيات» مجتمعة على نحو متوازن بين الماضي والحاضر، والقديم والجديد، ورعاية التقاليد والعمل على تعديلها، والخضوع للإطار وإعادة تشكيل هذا الإطار، وذلك واضح في ذهنه منذ البداية، فقد قدم تعريفه الخاص لموضوع فنه في المقدمة الثمينة التي قدم بها لطبعة ١٨٩٨ من «الشوقيات»، وذلك على النحو التالي:«فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه في الذر ويجيل أخرى في الذرى، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبل»[١١]. إن تجاور هذه الثنائيات هو الذي يحل لنا ما قد يبدو من «تناقض» في حال شعر الشاعر؛ ذلك لأن مجال الكون بأسره مجال مفتوح لعمل الشاعر، والكون في صميمه قائم على ذلك التفاعل المتوازن الواسع بين «المتقابلات»: أرض الواقع (الثرى) وما وراءها(الثريا) وفتات الحياة وبسائطها(الذر) وأعلاها رفعة وشموخًا (الذرى)، والطبيعة الحيّة في حالتيها من الثبات

(يأسر الطير) والحركة (و يطلقه)، والطبيعة الصامتة في حالتيها الحرفية (الجماد) والمجازية (الجماد الناطق)، ثم في حالتها الساكنة (الطل على النبات) والمتحركة (الوبل في العراء) – تلك هي الطبيعة، وهذا هو الكون، مجال عمل الشاعر، في عناصره المتوازنة المنسجمة، وفى ثنائياته العاملة المتفاعلة، التي يرى الشاعر «الكلاسيكي الجديد» أن مهمته الأولى نقل صورة فنية لها إلى الآخرين. ولا يقف حلم الشاعر «الكلاسيكي الجديد» عند حدود نقل الواقع بكل عناصره، وإنما يمتد هذا الحلم إلى الوصول بهذا الواقع إلى نوع من الكمال، فواقعه نموذجي، أو قريب من النموذجي، في مادته وصورته، ينطوي على احترام كامل لتقاليد الماضي (ما كان) وعلى رصد حي لهموم الجماعة في الحاضر (ما هو كائن)، وعلى استشراف المستقبل (ما ينبغي أن يكون)، وهو – في كل ذلك – يعمل على خامة شعرية عريضة، مجالها إعادة التعبير عن الأنساق الموروثة، وذلك عن طريق تجديد شباب التقاليد الشعرية، باستصفاء أعذب ما فيها، وتلقيحها بعناصر مستحدثة مما جاد به الواقع ووفره العصر، وبذلك تبدو في ثوب «قديم جديد»، متسع لمعطيات الحاضر واحتمالات المستقبل، وتلك هي الرؤية التي يمكن أن يفسر في ضوئها تجاور الأغراض التقليدية – من مدح وفخر ورثاء وغزل – في شعر شوقي مع الصيغ المستحدثة، من شعر مسرحي وقصصي، والمهم أن هذا التجاور بين «القديم المستقر» «والحاضر المستجد» – أي «الطمأنينة في تجاورها مع القلق» – لا ينبغي أن يتسبب في أي قدر من الدهشة أو الإنكار للمتلقي العارف بقواعد «لعبة الشاعر» «الكلاسيكية الجديدة».[١٢]

يتجلى لي شعر أحمد شوقي في صورة شجرة لها جذور مطمورة في التربة على نحو عميق ومتشعب، ولها ساق صلبة ترتفع شامخة أمام العين، ولها شبكة من الفروع التي تتوج هذه الساق، حاملة كل ما يجعلها شجرة مكتملة، تحقق أهدافها من توفير الظلال والثمار. ولكي ندرك هذه الصورة في اكتمالها علينا ألا نكتفي بفحص عنصر منها دون آخر، وعلينا أن نتحلى في هذا الفحص بصبر عظيم. وأول ما يلفت نظر الباحث عن تلك الصورة المكتملة هذا الكم العظيم من الأبيات والمقطوعات الشعرية في «الشوقيات» التي تتصل بالجذور، وتقدم صورة الماضي في نبرة جليلة ملؤها التبجيل والاحترام:[١٣]

و إذا فـــاتك الـتـــفـــات إلى المـا

ضِي فـقـد غـاب عنك وجـه التـأسي

....

واقــــــــرأوا آداب مَـنْ قـــــــــبـلـكـمُ
رُبَّمـــــا علَّم حـــــيّـــــاً منْ غـــــبَـــرْ

....

فـــــــــــــــــــلا تـنـسَ أمـس وآلاءه
ألا إنّ أمـس أســـــــاس الـوجــــــــود

....

مـــــثَلُ القـــــوم نســـــوْا تاريخـــــهم
كلقـــــيطٍ عيَّ في النـاس انتــــســـــابا

....

لا تحــذُ حـــذَو عــصــابةٍ مــفـتــونةٍ
يـجـــــــدونَ كل قـــــــديم شيءٍ مُنكرا
ولَوِ اســتطاعـــوا في المجــامع أنكروا
من مـــــات من آبائـهم أو عُــــــمِّـــــرا
من كل مــــاضٍ فى القـــديم وهدمـــــه
وإذا تـقـــــــدم للـبـنـايـة قـــــصَّـــــرا
وأتى الحـــضــــارةَ بالصناعــــة رثّةً
والعلـمِ نزرًا والبـــيـــانِ مُـــثَـــرثرا

....

وأنا الـمُـــحْـــتــفِي بآثار مـــصـــرٍ
من يَصُنْ مـجـد قـومـه صـان عـرضـا

....

وأنَّ المجــــــد في الدنيـــــا رحـــــيق
إذا طال الزمـــــــان عليـــــــه طابا
هكذا المسلمـــــون والعــــرب الخـــا
لـون لا مـــــا يقـــــوله الأعــــــداء

لكن هذا البحث في الجذور سرعان ما يعادل بنظرة إلى الحاضر تتسع حتى تمتد إلى مشارف المستقبل:

لا يمنعنَّكمو برّ الأبوة أن
يكون صنعكمو غير الذي صنعوا
وكل بنيان قوم لا يقوم على
دعائم العصر من ركنيه منصدع

....

هذا زمان لا توسط عنده
يبغي المغامر عاليًا وجليلا
كن سابقًا فيه أو ابق بمعزل
ليس التوسط للنبوغ بديلا

وهي نظرة تقوم على «نقد الحاضر» بنبرة غاضبة، حاسمة، قاطعة، ساخرة، لا تدخر وسعًا في التعبير عن تقديم صورة «بائسة» لهذا الحاضر تقع في وضع لا يحقق أي قدر من «المواءمة» بين الماضي الجليل، والمستقبل المرجو:

شعوبك في شرق البلاد وغربها
كأصحاب كهفٍ في عميق سُباتِ

....

حتّى رأينا مصرَ تخطو إصبعًا
في العلم إنْ مشَتِ الممالكُ ميلا
تلك الكفور وحشوها أُمِّيَّةٌ
من عهد خوفو لم ترَ القنديلا
تجد الذين بنى المِسَلّةَ جدُّهُم
لا يُحسنونَ لإبرةٍ تشكيلا

....

نحن في صـــورة الممـــالك مـــا لم
يـصـــــــبح العلـم والمعلـم منّـا
إنَّ ركْبَ الحـــضـــارةِ اخـــتَـــرقَ الأرْ
ضَ وشقَّ الســمــاء ريْحًــا ومُــزْنا
وصـــحـــبناه كــالغــبـــار فـــلا رحـ
ـلاً شـــــددنا ولا ركـــــابا زممنا
كم نُبـــاهي بلحـــد مـــيْتٍ وكم نحْـ
ـمِــلُ مـــن هـــادم ولـــم يـــبنِ مَـــنَّـــا
قـــــد أنى أن نقـــــول نحن ولا نسْـ
ـمع أبنـاءنا يقـــــــولون كُنا

على أنها سرعان ما تستقر على نسق يوازن بين الماضي والحاضر والمستقبل في كيان متكامل يدعم صورة الشاعر الكلاسيكي الجديد، الذي يتخذ موقفًا من الحياة يعطي كل عنصر من عناصرها دوره المؤثر في تشكيلها، دون طغيان عنصر على عنصر، وفي هذه الحالة تتناغم رعاية القديم مع رعاية الجديد، ولا يرى أي تنافر بينهما:

ونحن قـــضـــاةُ الحقّ نرعى قـــديمَهُ
وإنْ لم يَفُـــتنا في الحـــقـــوق جـــديدُ

....

أتســـــتكثـــــرون لهم واحــــدًا
وليُّ القـــديم نصـــــيـــرُ الجـــديدْ؟

فالحالة الحضارية في تلك الرؤية حالة تضافر في مسيرة الحياة، وهي تُحتم ترسيخ التقاليد، وتخليص الواقع من الشوائب والنواقص التي تقف دون تقدمه نحو المستقبل الملائم، وأية ثغرة في تلك البنيةالمتكاملة من شأنها أن تسهم في تداعي البنية بأكملها(١٤):

ابتـــغـــوا ناصـــيـــة الشــمس مكانا
وخـــذوا القـــمـــةَ علمًـــا وبيـــانا
واطلبـــوا بالعـــبـــقـــريات المدى
ليس كلّ الخـــيلِ يشْـــهَـــدنَ الرِّهانا

ومع ذلك كله فإن التوازن الأوسع في الرؤية بين هذه العناصر في شعر أحمد شوقي لا تعكسه تلك الأمثلة الخاطفة بمقدار ما تعكسه النظرة الشاملة إلى خامة شعره العريضة، وديباجته الشعرية بأكملها. وشعره في مساحته العامة عالم مترامي الأطراف، تجد فيه، من أية زاوية نظرت إليه، ذلك التفاعل البعيد بين الذاتي والموضوعي «والثابت والمتحول»، و« الشخصي»، «والغيري»، كما تجد فيه التزام الشاعر الكلاسيكي الجديد بالخلق الصارم، وإيمانه «بالعدالة الشعرية» Poetic Justice التي تعني انحيازًا كاملاً للفضيلة، وحربًا معلنة على الرذيلة [١٥].

في هذا الصدد يحفل شعر شوقي بالدعوة إلى وجوب الالتزام الأخلاقي في جانبيه المعنوي والمادي، وتتردد تلك الدعوة فيه على نحو يجعل منها ظاهرة ملحوظة، ولازمة أساسية، وما أذكره هنا من شعره في هذه الناحية قليل. جداً من كثير جداً، وقد بلغ من كثرته حداً جعل الرافعي (في ما أذكر) يقول (ما معناه) إن في شعر شوقي بيتًا يدور دوران الحمار في الساقية:

كـذا الناس بالأخـلاق يبـقى صـلاحـهم
ويـذهب عنـهم أمـرهـم حين تـذهب

....

ومـا السـلاح لقـوم كلّ عـدتـهم
حـتى يكونـوا من الأخـلاق في أهب

....

يا من لـه الأخـلاق مـا تـهـوى العـلا
منـهـا ومـا يتـعـشق الكُبَـراء

....

لا يـخـدمُ الأمم الرجـال إذا همـو
لـم يـخـدمـوا الأخـلاق والآدابا

....

وإذا أصـيب القـوم في أخـلاقـهم
فـأقم عليـهم مـأتمًا وعـويلا.

(٣)

يبلغ الاهتمام بالحاضر في شعر أحمد شوقي درجة تجعله عرضة لأن ينعت أحيانًا بأنه «شعر مناسبات» بالمعنى السلبي لتلك العبارة، و هو المعنى الذي يهدف إلى تجريد هذا الشعر من السمات الوجدانية الابتكارية للشعر الحقيقي . والذي أرى أن يقال في مواجهة هذا النعت أن كل شعر في الدنيا إنما هو – على نحو ضروري – شعر مناسبات، هذا إذا فهمنا المناسبة على معنى يتسع ليشمل الذاتي والموضوعي على السواء، إذ كيف يمكن حقًا أن نتصور قصيدة ليست وراءها مناسبة من المناسبات؟ لكن العبرة طبعًا إنما تكون بنوع الشعر الذي قيل في تلك المناسبة، ومدى قيمته من الناحية الفنية. ولقد كان شعر أحمد شوقي – بصفته شاعر الأمة – حاضرًا في مناسباتها العامة، يستوي في ذلك ما كان له صفة مؤقتة أو صفة دائمة، ففي ناحية نجد قصائده في «حريق ميت غمر»، و«الاعتداء على سعد زغلول» «وحادثة دنشواي»[١٦]، وفي ناحية أخرى نجد قصائده في الكفاح الوطني، وتأسيس بنك مصر، وتحية العمال، والهلال الأحمر، والمؤسسات العمالية والنسوية.

وإلى جانب ذلك نجد شعره يتسع للدين، والتاريخ، والسلوك العام، والإصلاح السياسي والاجتماعي، والعمران والتمدن، والمعارف والحرية، وأشواق النفس الخاصة، ومزج الفرد بالمجتمع على نحو يصبح الفرد معه هو الاختزال الحي للمجتمع، كما يصبح المجتمع هو البناء العام للأفراد.[١٧]

تضم «الشوقيات»[١٨] أبواب: التاريخ، والإسلاميات، والسياسة، والهجاء السياسي، والاجتماعيات، والنسيب، والحكايات، والخديويات، وحكايات الأطفال، والحكمة، والمداعبات، والخصوصيات، فإذا اعتبرنا بقية إنتاجه، و مسرحه الشعري، صح ما قيل من أنه «أغزر الشعراء العرب على الإطلاق قديمًا وحديثًا»[١٩] . ويعد هذا الشعر معرضا لمرجعيات كلاسيكية أكثر من أن تحصى، فكم ضم من أسماء الرسل، والملوك، والقادة والفلاسفة، والكتاب، والشعراء، والمصلحين الاجتماعيين، والملكات، والأديبات، على مستوى العالم وطول التاريخ؟ وكم ضم من أسماء وصفات المدن، والبلاد، والبحار

والأنهار، والجبال والصحارى؟ وكم فيه من ذكر للمواقع الحربية، وألوان الصراع بين الأمم، وغلبة الممالك وانكسارها؟ وكم فيه من «كبار الحوادث» السياسية والاجتماعية والأدبية على المستويات الوطنية والقومية والعالمية؟ وكم فيه من أحاديث الهوى والنجوى، وزفرات الروح، والإخوانيات، وهموم الأسرة، وشكوى الزمان؟ ثم كم فيه من تجليات صراع الشاعر مع أدواته الفنية والتشكيلية، بإضافة حلى العصر إلى رحيق الماضي، واختبار أوتار جديدة في إمكانات الآلة القديمة؟

من الواضح لقارئ شعر شوقي أن صاحبه كان عظيم الثقة بموهبته شأنه في ذلك شأن سلفه المتنبي، وأنه كان ينطوي على اعتقاد راسخ أن موهبته تلك كانت تؤهله لكي يكون شاعر قومه، ولكي يحدث حدثًا في أمر ذلك الفن العربي الأصيل(٢٠):

وإني لطيرُ النيل لا طيرَ غيرُهُ
وما النيلُ إلا من رياضِكَ يُحْسبُ
إذا قلتُ شعرًا فالقوافي حواضرٌ
وبغدادُ بغدادٌ ويثرب يثرب

....

رواة قصائدي فاعجبْ لشِعْرٍ
بكل مَحلةٍ يرويه خَلْقُ

....

شاعر النيل لو ذهبت يمينا
في ربى النيل أو ذهبت شمالا

....

ولي دررُ الأخلاق في المدح والهوى
وللمتنبي درة وحصاة

أيكون غريبًا إذن أن يرى هذا الشاعر نفسه المؤهل - دون غيره - لكي يكون شاعر الناس، ولسان حالهم، والناطق باسمهم ؟ حقًا إنه «شاعر الأمير» وهو فخور بذلك، ولكن هل يمنع هذا من أن يكون كذلك «شاعر الناس» في الوقت ذاته، وبخاصة في ظل ثقافة

تقارب بين مفهوم شيخ القبيلة، والملك، والقائد، والإمام، والأمير، وبقية الألقاب؟ ليس بعيدًا أن يتوحد المفهومان في رؤية أحمد شوقي ليصبحا مفهومًا واحدًا، وبخاصة قبل استقرار مفهوم «الديموقراطية» وما إليها من صيغ الحكم في العصر الحديث. وقد يقال: ولماذا لا يرى شوقي الديموقراطية على أصولها ويفرق بين معنى «الحاكم» ومعنى «المحكوم»، وهو الذي عاش في فرنسا مهد الثورة والديموقراطية، ولكن هذا إن قيل يعد تجاهلاً لسياق التاريخ والجغرافيا وكل سياق، ويعد طلباً لفاكهة في غير أوانها، وغير مكانها، وهكذا لم يرَ شوقي «تناقضًا» في أن يكون القائل:

شـــاعـر الأمـيـر ومـــا بالقليـــل ذا اللقـب

وأن يكون كذلك القائل:

رُبَّ جـــار تلفّـــتتْ مـــصـــرُ توليـ
ـهِ ســـؤالَ الكريمِ عن جـــيـــرانهْ
بعـــثـــتني مُـــعـــزيًا بمآقي
وطني أو مـــهنئًـــا بلســـانه
كـــان شـــعـري الغِنَاءُ في فـرحِ الشـرْ
قِ وكـــان العـــزاء في أحـــزانه

هو شاعر الأمة إذًا، بالمعنى الذي يشمل الحاكم والمحكوم، وبالمعنى الذي يشمل التعبير عن ماضي الأمة المجيد، وحاضرها المضطرب، ومستقبلها الغامض، وعليه فهو «محفز» بالنسبة للماضي، يستخرج عيون التراث ويجليها لبني قومه علّها تثير هممهم، وهو «ناقد» مصور بالنسبة للحاضر، يقارن بين ما كان وما هو كائن، ويخز، ويلوم، وهو «متفائل» بالنسبة للمستقبل، يثق في المعرفة، والعلم، ويثق بالإنسان، وبخالق الانسان، وتلك هي رسالة الشاعر الكلاسيكي الجديد وهي رسالة مركبة يختار لها أفضل ما في الماضي، وأنسب ما في الحاضر، ويتعاون فيها المعنى الاجتماعي الأخلاقي الرفيع مع الوسيلة الفنية الرفيعة في خلق قصيدة تعبر عن بصيرة «إحيائية» تعيد الحياة إلى تقاليد النوع الشعري، عن طريق «المحاكاة» الخلاقة، لا التقليد «العقيم».

ومن الواضح أن هذا الهدف الإحيائي – بشقيه الاجتماعي والفني– كان نصب عيني شوقي منذ البداية، وآية ذلك أنه ظهر شبه مكتمل في مطولته الملحمية «كبار الحوادث في وادي النيل» التي يرجع تأليفها إلى ما قبل نهاية القرن التاسع عشر ببضع سنوات، والتي احتشد لها شوقي فيما هو واضح احتشادًا عظيمًا في جانبي الموضوع والأسلوب. وقد طالت هذه القصيدة طولاً مفرطًا، فجاءت في مائتين وتسعة وثمانين بيتًا من الموزون المقفى. ومن المعروف أنه ألقاها في مؤتمر المستشرقين المنعقد في جنيف سنة ١٨٩٨، بصفته مندوبًا عن الحكومة المصرية، ومعنى هذا أنه كان يعتبرها وثيقة رسمية يؤدي بها الوظيفة التي يعتقد أن العناية الإلهية أرسلته لأدائها. هي وثيقة وطنية جامعة تعكس تاريخ الوطن، وأمجاد الأمة على نحو ما تعكس الإلياذة تاريخ الإغريق، والشاهنامة تاريخ الفرس.(٢١) ولن أعيد هنا ما اشتملت عليه من قصة «كبار الحوادث» في وادي النيل أيام المصريين القدماء، أو في مصر الإسلامية في عصورها المختلفة حتى العصر الذي تم فيه تأليفها، وإنما أود أن أدلل – بفقرة قصيرة منها – على أنها قصيدة «كلاسيكية جديدة» بمعنى الكلمة، تضع الرحيق الجديد في الكأس القديمة، وتعبر عن مضامين العصر في أساليب سنها الأسلاف وجوّدوها، ووصلت إلينا عن طريق التردد العالي في الوجدان الجمعي، فأصبحت بذلك جزءًا من الحاضر: أشكالاً في البصر وأنغامًا في السمع، وتيارات في الوجدان، وأطيافًا في الخيال، وأصبح الشاعر يمتلكها كما يمتلك أحداث حاضره، ويتصرف فيها، حسبما تمكنه قدراته الثقافية، ومواهبه الروحية، وتجلَّت في موسيقى الكلام، وصور التعبير وفعالية المجاز، ونعومة النسج، وتوازن البناء، وسلاسة الترسل، ومرونة الحركة، وما إلى ذلك من الوسائل التشكيلية التي لا حصر لها . والفقرة القصيرة التي سأحللها من افتتاحية هذه القصيدة تقع في ثمانية أبيات، وهي كافية عندي في الكشف عما أود الكشف عنه:

هَمَّت الفُلْك واحتواها الماءُ
وحَداها بمن تُقِلُّ الرجاءُ
ضربَ البحر ذو العُباب حواليـ
ـهَا سماء قد أكبرتها السماء

ورأى المارقــــــون من شــــــرك الأر
ضِ شــــبــــاكــــا تمدُّها الدأمــــاء
وجــــبــــالاً مــــوائجًــــا فى جــــبــــالٍ
تتــــدجَّى كــــأنهــــا الظلمــــاء
ودويّاً كــــمــــا تأهبتِ الخــــيــ
ـلُ وهاجت حُــمــاتهــا الهــيــجــاء
لُــجَّــــةٌ عند لجــــةٍ عند أخــــرى
كــهــضــابٍ مــاجت بـهــا البــيــداء
وســــفــينٌ طورًا تلوح وحــــيــنــاً
يتــولى أشــبــاحَــهُنَّ الخــفــاء
نازلاتٌ في ســيــرها صــاعــداتٌ
كــالهــوادي يهــزُّهنَّ الحُــداء

أول ما يستدعيه استهلال هذه الأبيات إلى ذهني هو استهلال معلقة الحارث بن حلزة:

آذنتنا بـبـــيــنهــا أســـمـــاءُ
رُبَّ ثــاوٍ يُـمَـلُّ مـنـه الـثَّــــواء

وهذا الاستدعاء قائم على الاتفاق في البحر والقافية، وقائم- فيما هو أبعد من هذا- على أن كلاً من الموقفين موقف «أهبة رحيل»، ووسيلة الرحيل معلنة في قصيدة شوقي (الفلك)، ومضمرة في معلقة الحارث بن حلزة، ونحن نعلم كنه هذا المضمر وبخاصة حين يلحق شوقي صفات أداته المعلنة بصفات الأداة المضمرة (الناقة أو الظعينة) وذلك عن طريق ذكر لازمة من لوازم هذه الأدلة المضمرة وهي «الحداء»، وهذا من شأنه أن يضعنا في حالة شعورية، يرى فيها الحاضر والماضي متزامنين، إذ يضم الأداتين إطار واحد هو الحداء، فتصبح الوسيلة الحديثة (الفلك) مشمولة، وداخلة ضمن سياج الأداة القديمة (الناقة)، ويصبح الشراب الجديد سائغًا في الكأس القديمة (الرحلة البحرية في ثوب الرحلة الصحراوية)، وهكذا يجد الشاعر الكلاسيكي الجديد نفسه مستريحًا منذ أول خطوة إلى استخدام (الجو الموروث) في إيصال معنى «الجو الحادث».

ويستمر رسم هذا الإطار الكلاسيكي في البيت الثاني مع «ضرب البحر» معيدًا إلى المشهد «ضرب الخيام» وإقامة «بيوت الشَّعر» في الصحراء، ولا تنسى اللوحة إضافة لمسات إلى المشهد لها طابع طبيعي عام صالح لكل زمان ومكان - كالسماء والبحر - فيكون ذلك بمثابة «المادة اللاصقة» التي تقوي الرابطة بين عناصر المشهد، وتخلع عليها نوعًا من المصداقية. كذلك لا تنسى تقديم نوع آخر أعمق تأثيرًا وسريانًا وتخللاً بين جزئيات مفردات تلك اللوحة، وهو نوع باطني يتمثل في ما يشيع هنا وهناك، من أطياف الهم والقلق التي هي من لوازم السفر والفراق في جميع النفوس وجميع الأمكنة والأزمنة، وجميع الأحوال.

وعند هذا الحد ترفد الصورة البصرية بصورة سمعية، وذلك بغية توسعة دائرة التأثير، وتضافر تأثير معطيات الحوادث، ويكون النموذج الكلاسيكي حاضرًا مرة أخرى للقيام بدور توسيع دائرة الإطار العام، و«المرجعية» الفنية، فصوت تأهب السفينة للإبحار ودوي حركة الموج، يجدان لهما معادلاً في دوي قديم هو الدوي الناشئ من جلبة الخيل، وقد تأهبت للمعركة وما يخالط ذلك من صياح الفرسان، هذا إلى أن «المادة المجمعة» سارية هنا وهناك، فهنا خطر مرتقب (الرحلة البحرية) وهناك خطر ماثل مرتقب أو أشد (المعركة الحربية). وغني عن القول أن شوقي - صاحب الثقافة العصرية - كان بحوزته من ألوان المعرفة ما يمكنه من أن يبحث في مخزونه الثقافي عن أمثلة تفوق في دلالتها على الجلبة - من الناحية السمعية - ما تحققه حركة الخيل، وقد هاجتها الحرب وهاجت فرسانها، لكن المسألة ليست في درجة الجلبة، وإنما في نوعها، ومن ثم دلالتها التي يريد أن يصل إليها شاعر« كلاسيكي جديد»، يسعى إلى إقامة الجسور الفاعلة بين تقاليد النوع الشعري فى ماضيه و حاضره، والمادة العصرية - بالغة في الأسماع ما بلغت - لا يمكن أن تحقق ما يرمي إليه شوقي في تلك الناحية .

حين تعود الصورة البصرية إلى مقدمة المشهد نرى أن لجج الماء أصبحت هضابًا في الصحراء، فما الذي يعنيه هذا ؟ هل يعني أنهما (الماء والصحراء) قد أصبحتا قيمة واحدة فيما تراه العين، وأن الماء إن هو إلا صحراء جمدت، كما أن الصحراء إن هي إلا

ماء تحرك ؟ البيداء تتموج، وأمواجها تلالها، بل إن الجبال ذاتها – وهي أشد صلابة من البيداء – يموج بعضها في بعض: «وجبالاً موائجًا في جبال» وقد تعودنا في الشعر القديم على رؤية الناقة التي هي سفينة؛ رأيناها عند طرفة بن العبد:

كـــــأن حـــــدوج المالكيـــــة غـــــدوة
خـــــلايا ســـــفينٍ بـالنواصف من دَدِ
عـــدوليـــــةٌ أو من ســـــفين ابن يامنٍ
يجـــور بهـــا الملاح طورًا ويهـــتـــدي
يشقُّ حَـبـاب الماء حـيـزومُـهـا بـهـا
كـمـا قَـسَم التـربَ المفـايلُ باليـد[٢٢]

ورأيناها عند المثقب العبدي يصف رَكب النساء:

لمن ظُعُنٌ تطالع من ضـــــبـــــيـب
فـــمـــا خـــرجت من الوادي لحين
مَـــرَرنَ علـى شَـــرافٍ فـــذاتِ رجلٍ
ونـكّبنَ الـذرانـحَ بـاليـــــــــمين
وهـنَّ كـــــذاك حين قطـعنَ فَلْجًـــا
كـــأن حُـــمـــولَهنَّ على ســـفينِ
يُشَـــبَّـــهنَ الســـفـــينة وهْنَ بُخْتٍ
عــراضـــات الأباهر والشـــئـــون[٢٣]

ونحن نراها عند أحمد شوقي ولكن متحولة إلى الصورة المقلوبة – إن صح التعبير – فما كان «ناقة سفينة» هناك أصبح «سفينة ناقة» هنا، فما الذي يمثله ذلك على وجه الدقة في رؤية أحمد شوقي الشاعر «الكلاسيكي الجديد»؟ إنه يمثل أن الماضي الذي كان، لا يزال كائنا في بصيرة الشاعر، وأن التراث المطمور تحت السطح ليس تراثًا ميتًا، وإنما له تأثير فاعل في تشكيل صورة الحاضر، وأن غير المرئي يتدخل تدخلاً حاسمًا في رسم صور المرئي، وأن أساس البناء يسهم إسهامًا جوهريًا في تحديد ما يكون عليه البناء، وأنه بدون الروح الساري إلينا من الماضي لا نملك نماذج محتملة نبني عليها هياكل الحاضر،

وأن القلق الذي قد يحسه البعض في تجاور مصطلحين كمصطلحي «كلاسيكي»، و«جديد» قلق غير مبرر. وما تزال خيوط تلك اللوحة الشفوية تمتد أمام أعيننا، وما يزال الغزل من خامة «كلاسيكية جديدة» مستمر:

وســـــــفـينٌ طـورًا تـلـوح وحـــــــينـاً
يتـــولّى أشـــبـــاحَـــهُنَّ الخـــفـــاء
نـازلات في ســـــيـــــرها صـــاعـــداتٌ
كـــــالـهـــــوادي يـهـــــزُّهنَّ الحُــــداء

«السفين» التي تلوح طورًا وتختفي طورًا لها «مرجعية» في ما سبق من قول المثقب العبدي:

«لمن ظعن تطالع من ضـبـيب»، ذلك أن الظعن «تطالع» و«لا تطلع»، ومـعنى هذا أن حركتها من البطء بحيث يبدو كأنها تطلع على مراحل أو كأنها كما قال شوقي: «طورًا تلوح وحينًا يتولى أشباحهن الخفاء»، أو كأنها «نازلات في سيرها صاعدات»، ثم يأتي تمام البيت كاشفًا عن طبيعته الكلاسيكية، وذلك حين يقدم هذه الصورة الصحراوية المكونة من مفردات القافلة: الهوادي (طلائع القافلة) وقد نشطت بفعل الحداء الذي أشير إليه في استهلال القصيدة، والذي يرجع إليه هنا بهدف تثبيته وتحويله إلى نوع من «اللازمة» .

لم يفت شوقي قط «الالتفات إلى الماضي»، ولا غاب عنه وجه التأسي، وقد التفت بصفة خاصة إلى تجارب شعراء أعلام في السلسلة الذهبية التي هو أحد حلقاتها، وبارى فرائدهم بفرائد عرفت في شعره «بالمعارضات»، وهي فرائد تأتي جميعًا لتؤكد «كلاسيكيته الجديدة». وقد نبقي على تلك التسمية الشائعة، أو نتبنى ما وسم به شوقي إحداها من أنه «نهج» وقد نتحول إلى تسمية أخرى مثل «محاكاة» أو «مباراة»، أو «مجاراة»، ولكننا في جميع الأحوال ندرك أن شوقي كان يرغب بهذه القصائد فى اختبار قدراته على مثال سابق، له قدر عال من «المصداقية» الشعرية في نفس المتلقي . وقد كان من نتيجة محاولة شوقي هذه مجموعة من الأعمال الإبداعية التي تكون مادة خصبة للنظر، وتتصف بقدر هائل من السمات الدالة على تمكن مبدعها من النسج الرقيق على منوال الشعر الكلاسيكي الرصين، وعلى إيمانه العميق بأن محيط الشعر العربي محيط واسع، وأنه

ينبغي أن يظل زاخرًا ومتصلاً، يدلي فيه كل بدلوه الممتلئ، أحيانًا ليغترف منه المزيد، وأحيانًا ليضيف إليه، ويزيده اتساعًا .

وقصائد شوقي التي يعارض بها السابقين كثيرة ومتنوعة، منها ما يدرك ما تحاكيه من الوهلة الأولى، مثل «نهج البردة»:

ريم على القاع بين البان والعلمِ
أحلَّ سفك دمي في الأشهر الحُرُمِ

التى عارض بها «بردة البوصيري».

أمن تذكر جيران بذي سلم
مزجت دمعًا جرى من مقلة بدم

و مثل قصيدته السينية التي مطلعها:

اختلافُ النهار والليل يُنسي
اذكرا لي الصبا وأيام أُنسي

التي عارض بها سينية البحتري:

صنت نفسي عمّا يدنس نفسي
وترفعتُ عن جَدا كلِّ جبس

و مثل قصيدته:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

التي عارض بها قصيدة ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

و منها ما يحتاج في إدراك ذلك إلى فضل نظر، كقصيدته:

الله أكبر كم في الفتح من عجبِ
يا خالدَ التُّركِ جدّدْ خالدَ العَرَبِ

التي نظر فيها إلى قصيدة أبي تمام:

السـيف أصـدق أنبـاءً من الكتبِ
في حـده الحـد بين الجـدِّ واللعب

وقصيدته:

إلى الله أشكو من عوادي النَّوى سهما
أصـاب سـويداءَ الفـؤاد ومـا أصْـمَى

التي نظر فيها إلى قصيدة المتنبي:

ألا لا أرى الأحـداث مـدحًـا ولا ذمـا
فـما بطشـها جـهلاً ولا كـفـها حلما

وقصيدته:

كل حيٍّ علـى المنيـة غـادي
تتـوالى الركـاب والموت حـادي

التي هي صدى لقصيدة المعري:

غـيـرُ مـجـدٍ في ملتي واعـتـقـادي
نـوحُ بـاكٍ ولا تـرنم شـادي

وقصيدته:

مُـضـناك جـفـاهُ مـرقـدُه
وبـكـاه ورحَّـمَ عُـوَّدُه

التي نظر فيها إلى قول الحصري:

يـا لـيلُ الـصـبُّ مـتـى غـدُه
أَقـيـامُ الـسـاعـة مـوعـدُه؟ (٢٤)

يضاف إلى ذلك كثير من مقطوعاته وصوره وإشاراته، في قصائده التي تعج إذا أصغينا لها - بأصداء الماضي، وتعيد التعبير عن دلالات واردة في أبيات محفوظة،

وتعابير موروثة، ولوازم مشهودة ابتدأها فحول الشعراء في العصور الذهبية؛ فنحن نستطيع بالتأمل الوقوع في ثنايا شعر شوقي على بصمات امرئ القيس، وجرير، والفرزدق، وابن الرومي، وأبي نواس- دعك من المتنبي والمعري، مرة تتوارى ولا تظهر إلا في لمحات، ومرات تبدو بارزة للعيان.

وليس شوقي في معارضاته عالة على السابقين بحال من الأحوال، كما أن قصائد الأسلاف ليست «عكاكيز» يستعين بها في الوصول إلى مراميه التي يرمي إليها في قصائده التي يعارض بها الأسلاف، لكن وجود هذه القصائد الكلاسيكية ضمن رصيده الثقافي وفرت له فرصًا متاحة لشحذ موهبته الخاصة، واستثارت مواهبه الشعرية، وهو وإن اختار الكأس القديمة وسيلة للشراب فإن الرحيق الذي صبه فيها رحيق «شوقي» جديد. لقد كان يريد أن يعلن لقارئه بهذا الصنيع أنه ليس نبتة شيطانية في حقل الشعر، وإنما هو فرع في شجرة «أصلها ثابت»، وأن هذا الفرع قد أتيح له من أسباب المعرفة وحظ الموهبة، وسعة الأفق، ما جعل منه فرعًا قادرًا على التحليق بجناحيه في أجواء الأصل، وربما استطاع في أحيان أن يرتاد أجواء جديدة لم تخطر «للأصل» على بال .

وهو على وعي بأن مثل هذا الصنيع بشعره يعطيه نوعًا من التوثيق والمصداقية لا يمكن أن يتحققا لأصحاب دعاوى «الجديد» المطلق، هؤلاء الذين ينسجون على غير نول، أو ينسجون على نول مجلوب من وراء الحدود.

تتفق قصائد شوقي التي يعارض بها السابقين، مع قصائد السابقين في أشياء، وتختلف عنها في أشياء، وغالبًا ما تكون نواحي الاتفاق متصلة بالقشرة الخارجية للقصيدة، نوع البحر، والنمط الموسيقي، أو الاتفاق في الموضوع العام، أو بعض الوسائل التعبيرية التصويرية، لكننا إذا تعمقنا إلى لب العمل تجلّت لنا الفوارق بين شوقي ومن يعارضه، وظهر لنا أن أهمية هذا العمل الإبداعي أو ذاك تكمن في هذه النواحي الفارقة، لا في أوجه الشَبه الظاهرة(٢٥). في الناحية الأولى يضعنا التشابه الموسيقي في دائرة صوتية تشمل القصيدتين، وإن كان طبيعيّاً أن موسيقى «البحر البسيط» مثلاً عند كل من شوقي وأبي تمام، لا يمكن أن تكون متطابقة مائة في المائة، لكن التجانس بين القصيدتين - موسيقيّاً - يكفي في إشاعة جو صوتي واحد . وأعمق من ذلك قليلاً ما يمكن أن يسمى

برعاية «التقاليد الشعرية» في كل من القصيدتين، القصيدة الشوقية والقصيدة القديمة، ويمكن أن ترى هذه الرعاية في التوطئة الملائمة للموضوع، وعدم «الهجوم» على الغرض الأصلي دون تمهيد، وفى أمور أخرى مثل ما كان يسمى في علوم البلاغة «بمراعاة مقتضى الحال»؛ أي ملاءَمة القول للموقف وملابساته، وما كان يعبر عنه كذلك بالعبارة المعروفة: «لكل مقام مقال»، ومثل المجازات المناسبة التي تجعل من لغة الشعر «لغة فوق اللغة» –إن صح التعبير – وهذا يشمل منطقة تشكيلية واسعة؛ من درجة التشبيه البسيط، إلى درجة الصورة الرمزية المركبة .

عند هذه النقطة الأخيرة تبدأ عناصر التميز بين ما نجده عند شوقي وما يحاكيه من أعمال السابقين، وهي عناصر يوجهها المزاج الشخصي للشاعر، وثقافته الخاصة، مما يمكنه من اللعب الحر باللغة، ودرجة الاستعداد للمغامرة والتصرف في مستويات التعبير فيها . وقد نجد هذه العناصر المميزة كذلك في طول نفس الشاعر مع احتفاظه بمستواه الفني كما هو الحال عند شوقي بالنسبة لكل من عداه، كما نجده في مدى الاقتدار على استقطار الحكمة العامة من المشاهد الخاصة أو الحوادث المفردة أو تقلبات الدهر – وهذا أمر ملاحظ عند شوقي، ولا يضاهيه فيه إلا أبو تمام، والمتنبي، والمعري .

هذه «المعارضات» – في ما أرى – مباراة متكافئة الطرفين يحاول بها اللاحق قياس قدراته على قدرات السابق، مع التسليم الصامت لهذا السابق من طرف اللاحق برفعة المستوى الشعري، وقصب السبق الزمني، وفضل الريادة، لكن ليس بالأفضلية الشعرية المطلقة؛ فالمعارضة في حد ذاتها دليل اعتزاز شديد من قبل اللاحق بقدراته الخاصة؛ ورغبته في اقتحام المجال، وتصديه لأعتى النماذج، وهي – في الوقت ذاته – إقرار بقيمة أعمال معينة في التراث ترى جديرة بأن توضع دائما نصب العينين . وقد نظر شوقي في ذلك إلى خريطة التراث الشعري من شرقها (أبو تمام والمتنبي والمعري) إلى غربها (ابن زيدون والحصري)، مسلّمًا لهؤلاء جميعًا بمعانيهم النادرة وأساليبهم الفريدة، ومضيفًا إلى كل ذلك كذلك من معانيه النادرة، وأساليبه الفريدة، وكأنه يريد بذلك أن يعيد موقف عنترة الذي افتتحت به هذا البحث – من قوله: «هل غادر الشعراء من متردم»، ثم لا يلبث أن يدلي بدلوه في الدلاء؛ فنحن نرى شوقي في بعض الأحيان يعمل مثلاً من داخل الإطار «الزيدوني»؛ فإذا قال ابن زيدون:

غِيظَ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نغصَّ فـقال الدهرُ آمـينا

قال شوقي:

ولم ندعْ لليالي صافـيًـا فـدعتْ
(بأنْ نغصَّ فـقـال الدهر آمـينا)

لكن إذا حلق ابن زيدون في سماء الإبداع فأتى بفريدة من مثل:

سِـرَّانِ في خاطر الظلماء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

تحركت قريحة شوقي إلى مستوى ملائم في المنافسة؛ فقال مشيرًا إلى مسألة نفيه من وطنه:

كـأم موسى على اسم الله تكفلنا
وباسمه ذهبت في اليم تُلقينا

وإذا وقع ابن زيدون على معنى جميل مثل:

عليك منا سلام الله ما برحت
صبابة بك نخفيها فتخفينا

عادل ذلك شوقي بحكمة عالية فقال:

فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرّقنا
إن المصائبَ يجمعن المُصابينا

وهكذا تتكافأ «الفرائد» في القصيدتين، أو تكاد، مؤكدة معنى المباراة بين متكافئين، وهي مباراة تتوازى أحيانًا، وتتقاطع أحيانًا، معطية كل طرف قدره، في الموهبة الشعرية، وأساليب التعبير .

من بين المصطلحات التي تتردد في النقد العربي القديم، وفى الدراما الحديثة، واصفة هذا النهج من الإبداع الشعري على سنن الأقدمين(٢٦) أختار لما سبقت الإشارة إليه من عمل أحمد شوقي مصطلح «المحاكاة البصيرة» مفضلاً إياه على المصطلح الآخر الأكثر

ترددًا وهو مصطلح «المعارضة». وأنا أعلم أن مصطلح «المعارضة» هو المصطلح الأكثر شيوعًا، وقد رددته أنا نفسي فيما سبق، ومع ذلك أرى أن مصطلح «المحاكاة البصيرة» أولى بالاستخدام، وذلك لأسباب، منها ما توحي به كلمة «المعارضة» – وبخاصة حين طغى استخدامها في عالم السياسة على كل استخدام – من معاني افتراق السُبل، وتضارب الأهداف، مما لا يتصل بما عليه الحال فيما نحن بصدده، فنحن بصدد قصائد لشوقي لا «تعارض» بالسباحة ضد تيار القصائد التي نظر إليها في عمل الأقدمين، وإنما هي سباحة في التيارات ذاتها؛ سباحة هدفها إظهار المهارة ضمن الأدوات والمجالات المسلَّم بها من الطرفين، والوصول بالمعاني المعروفة إلى غاياتها القصوى، مما هو مطمح عزيز لكل شاعر« كلاسيكي جديد» يود أن يحقق معنى الانتماء إلى دوحة التقاليد، لكن على نحو ينفي التقليد الحرفي. إنه يعمل تحت المظلة الواسعة لكنه لا يجلس مستكينًا يستظل بظلال مدها الآخرون، وعلى ذلك فهو« يحاكي» ولكن بوعي وبصيرة يمكنانه من الاحتفاظ بذاتيته، وتحقيق بصمة خاصة به. لقد جاء من عباءة الآخرين – ما في ذلك شك – لكنه نجح في أن ينسج لنفسه عباءته الخاصة التي ليست «استنساخًا» لأي من عباءات الآخرين .

(٤)

كما عنيَ شوقي بحمل صورة الماضي إلى الحاضر عن طريق هذا الربط الوثيق بين الماضي والحاضر، مما اتضح من الصفحات السابقة، عني بطريقة أوسع بتركيب عناصر صورة الحاضر ذاتها، وتجليتها على نحو مفصل وواضح. وأسارع فأقول إن قدرًا ملحوظًا من شعره الذي يتناول فيه الحاضر مخصص للتعبير عن ولائه للحاكم، الذى «ولد ببابه» ودرج فى حضن خلفائه، فهو يمدح شخص الحاكم، أو من حوله، ويجامله، ويواسيه في مصائبه، ويهنئه في المناسبات.

وقد تعرض شوقي لهجوم واسع بسبب ذلك، وبخاصة من قبل النقاد «الأيديولوجيين»، الذين لا يجدون هم أنفسهم بأسًا في أن يمدحوا حكامًا يحكمون على هواهم، ويمجدون أعمالاً شعرية ضعيفة لأنها تمارس الدعاية لأفكار يعتنقونها، ولم يكتفوا بذلك بل اتخذوا مدائح شوقي في الحاكم أحيانًا أسبابالاتهامه في وطنيته، فخرجوا بذلك من دائرة النقد الشعري، واستثاروا آخرين لاتخاذ مواقف مضادة في التغني بوطنية

شوقي، آخذين فن الشعر بهذا وذاك بعيدًا عن ساحته الفنية، وجاعلين منه وثائق من الدرجة الثانية لإثبات الوطنية أو نفيها.

ولن أتورط في أن أكون محاميًا عن أحمد شوقي، ولكنني أكتفي بطرح بعض الأسئلة التي تجول في ذهني:

لماذا يستنكر من أحمد شوقي تعبيره عن ولائه للحاكم، ولا يستنكر من المتنبي تعبيره عن ولائه لسيف الدولة في قصائد احتلت من شعره واسطته وسميت «بالسيفيات»؟ وهل نفتش في الضمائر فندين شاعرًا ونبرئ شاعرًا مع أن الفعل واحد؟ وهل هذه التهمة – على فرض صحتها – كافية في إهمال هذا القدر الكبير من الشعر، ودمغه، ومحاولة صرف الأذهان عنه، وإكسابه نوعًا من سوء السمعة من شأنها أن تصرف عنه أذهان المتلقي بعيدًا؟ ولماذا نسمح لشعراء العصر – وبعضهم يرفعون شارة «التقدمية» – بمدح الحكام والتغني ببطولات لهم، صحيحة أو زائفة، في حين ننكر صنيعًا مماثلاً لشوقي وننعته بالرجعية «والماضوية»؟ وكيف ندافع عن مدح طه حسين للملك «فاروق وأبيه العظيم» في خطبة مشهورة من خطبه ؟ وهل يمكن التماس العذر لشوقي على نحو مما التمس به العذر لطه حسين؟ (٢٧)

يلفت النظر في «خديويات» شوقي، ومدائحه، وقصائد المناسبات لديه – وما أكثرها – أنها لا تتوقف عادة عند المثير المباشر للعمل، وهو المناسبة، بل سرعان ما تتغلب قدراته الشعرية على المناسبة وعلى الموضوع، فيسبح في نوع أسميه «الاستغراق الشعري»، يتفرغ فيه للفن الخالص، متجاوزًا المحرك المادي الذي دفعه إلى القول، ومحلقًا في سماء الإبداع، بدوافع فنية خالصة . وقد لاحظ محمد حسين هيكل أن:« شوقي لا يزيد في القصائد التي تقال لمناسبة حادث من الحوادث على أن يشير لهذا الحادث بأبيات خلال القصيدة وفي آخرها . فأما أبيات القصيدة فحكم غوال، أو وصف رائع، أو ما سوى ذلك مما يلذ عقل شوقي أو خياله أن يفكر فيه أو يلهو به».(٢٨) وأود أن أقول إن ملاحظة هيكل هذه ملاحظة صحيحة، وهي متحققة في كثير جدًا من شعر المديح في التراث الكلاسيكي،

وهي لذلك تؤكد عندي الفكرة الأساسية التي أحاول جاهدًا تعميقها في هذا البحث، وهي أن شعر شوقي برمته يلخصه أنه شعر كلاسيكي جديد .[٢٩] وأرى من الحيف إهمال مدائح شوقي أو تكريس سوء سمعتها، وأدعو إلى إعادة النظر فيها من حيث إنها أعمال فنية، مستخدمين في ذلك المنهج الملائم لهذا النظر، وهو «المنهج التاريخي»، وهو منهج يدعو إلى فحص دلالات العمل الأدبي وتقدير قيمته بالنسبة للزمن الذي قيل فيه، وعدم تقديره على قدر ما يثير من اهتمامنا نحن، أو يعبر عن قيمنا نحن، أو بعبارة أخرى، كما يقول هذا المنهج، فصل معنى العمل الأدبي عن أهميته بالنسبة للمتلقي .[٣٠]وقد نخلص من مدائح شوقي – إذا تبنينا هذا المنهج – إلى أن كلامه فيها عن الحاكم كان تسهيلاً ضروريًا لكلامه في شئون المحكوم، وأن نظرة الشاعر في نهاية الأمر يمكن أن تتكامل، وأنه لسان حال الأمة التي هي للجميع حاكمين ومحكومين.

على أن القدر الأعظم من صورة الحاضر في شعر أحمد شوقي مخصص لهموم الوطن، الذي هو مجموعة من المعاني والقيم، قبل أن يكون طائفة من البشر، أو مساحة من الأرض، أو عالمًا من الأشياء، ونحن ندرك إذ نلقي نظرة على هذا الشعر أن معنى الوطن فيه معنى كلي، لا ينفصم ماضيه عن حاضره، ولا حاضره عن مستقبله، وعلى هذا فرعاية حاضره رهن برعاية حاضره وماضيه معًا، واستشراف مستقبله رهن بالتفكير في ماضيه وحاضره ومستقبله جميعًا، وتلك هي النظرة الكلية، المتكاملة، المتماسكة، المتساوقة، التي تعني أن هذا القسم الجوهري المحتفي بهموم الوطن من شعر شوقي هو شعر« كلاسيكي جديد». وإذا كان ماضي الوطن مجيدًا – وهو كذلك – فما أجدر هذا الوطن بحاضر مجيد، وإذا كان حاله كذلك فما أجدره بمستقبل مجيد، وعلى ذلك فليس أمام شاعر الأمة المعبر بلسانها سوى أن ينهض من فوره لرسم الإطار الملائم الذي ينتظم العوامل الفعالة لنهضة الحاضر حتى يكون هذا الحاضر جديرًا بالالتحام الحي بالماضي، الأمر الذي يجعلهما معًا حلقتين متكاملتين مهيأتين لقبول حلقة ثالثة فعالة هي حلقة المستقبل.

في صـدد إطار صـورة الحـاضـر تطالعنا هنا شـارة كبـرى هي شـارة الحـرية (التي ينبغي أن تكتب بالبنط الثقيل)، وهي شـارة لهـا سـمـات وتجليات، وتحقق متدرج، وأدوات فاعلة، وصيغ عديدة، لكن لها في نهاية الأمر كيانًا واحداً، وجوهرًا كلاً متجانسًا، يحتل ركنًا ركينًا في النهضـة، ولذا يجب أن يحتل الصدارة في قائمة الاهتمام العام، وأن يكون الشغل الشاغل في كل النفوس، وعلى ذلك فقد وجدنا الحرية بصفتها المطلقة مترددة بدرجة عالية في شعر شوقي، الذي يتناول شأن الحاضر، ووجدناها معروضة على نحو واسع ومطرد، منذ بداية حياته الشعرية,وحتى نهايتها . وموضوع الحرية معالج في هذا الشعر بدرجة عالية من التردد، وهي دائمًا حاضرة في الوجدان، مبرأة من كل شرط ومن كل قيد، لها مكانة تلحقها بالمقدسات، وتجعل منها شيئًا إلهيًا لا بشريّاً:

يـا قــــــــوم هـذا زمـن قـــــــــد رمـى
بـالقــيــد واســتكبــر عن ســحــبــه
لـو أنَّ قـــــيـــــــدًا جـــــاءه مـن علٍ
خـــــــشـــــــيت أن يـأبـى عـلـى ربـه

و المعنى المجـازي في ذلك واضح، وهو أن الإيمان البـشـري بالحـرية قـرين الإيمان بالله، لأن خالق البشر من أصل واحد يجعل الإيمان بأنهم سواء من الإيمان، وإلا فكيف تكون الحـرية كاملة حين تمنح من الله، وتنقص حين تطبق على الأرض بين البـشـر بفـعل البشر؟ إن هذا النحو الذي يربط الحرية بالعقيدة على نحو حاسم يؤدي بالضرورة إلى ديمومتها، فإذا كانت العقيدة لها هذه الصفة فالحرية أيضًا تأخذ هذه الصفة، وإذًا «فرمى القيد» فعل لا رجعة فيه.

والثـورة لازمـة من لوازم الحـرية، هذا إذا أردنا للحـرية أن توضـع مـوضـع التطبـيق، على أن هذه الثورة قد تكون «حمراء» في شعر شوقي، وقد تكون غير ذلك، ولدينا أطياف عدة تطالعنا في هذا الجانب، منها ما هو «ثوري عملي»، ومنها ما هو «تحضيري»، ومنها ما هو «إيحائي»، ومنها ما هو «تعريضي»، ومنها ما هو «وعظي»، ومنها ما هو «تحذيري».

ولـلـحـــــــريـة الحــــــمــــــراء بـابٌ
بـكـلِّ يـدٍ مُـــــــضـــــــرَّجـــــــةٍ يُـدَقُّ

....

والشـــعب إن رام الحـــيــــاة كـــريمة

خـــاض الـغـــمـــارَ دمًـــا إلى آمـــالـهِ

....

شـــعـــوبك في شـــرق الـبـــلاد وغـــربـهـــا

كـأصـحـاب كـهف في عـمـيق سـبـات

....

فـــفـــريق ممتَّـــعـــون بمصـــرٍ

وفـــريق في أرضـــهم غـــرباء

إن ملكت النفـــوس فـــابغِ رضـــاها

فلهـــا سَـــوْرةٌ وفـــيـــهـــا مـــضـــاء

يـسكـن الـوحـشُ لـلـوثـوب مـن الأسْـ

ـرِ فكيف الخـــلائقُ الـعـــقـــلاء

....

ولا كـــأولئك الـبـــؤســـاء شـــاءٌ

إذا جـــوَّعْـــتَـــهـــا انتـــشـــرتْ ذئابا

وأوسع من ممارسة الحرية عن طريق الثورة في باب الإنجاز الحضاري، ممارستها بمعناها السلمي، وذلك عن طريق ترسيخ «بنية تحتية» لنهضة الوطن، أساسها إيقاظ الوعي من طريق علمي معرفي، يلحق الأمة بركب الحضارة المتقدم، وفي هذا الجانب يزخر شعر شوقي بمجموعة من القيم المتكاملة المتضافرة التي تحتل مكانة رفيعة في قائمة ما نذر هذا الشعر له، وما عاش طول مسيرته يدعو إليه . والقائمة طويلة، لكن النصيب الأوفى فيها يعطى للأخلاق، والعلم، والتعليم، والعدل الاجتماعي، وعشق إتقان العمل، وتأهيل «المهمشين» ليضطلعوا بدور فعَّال في بناء المجتمع، وفي مقدمة هؤلاء: العمال، والشبيبة، والمرأة . لقد سبقت الإشارة إلى أن كلمة الأخلاق – وما يتصل بها – ترددت في شعر شوقي إلى درجة انتقد بسببها، ولا أدري ما الذي يمكن أن يفعله المكترث بشئون أمته إذا رأى ناحية ضعيفة فيها سوى التنبيه على ذلك مرة بعد مرة، إلى ما لانهاية؟ ومن الذي

ينبغي أن يوجه إليه اللوم في هذه الحالة؟ هل هو الشاعر الذي كلما عاد إلى الداء وجده ماثلاً كما هو، أوالناس الذين مهما نبهوا إلى خطر سوس ينخر فيهم لم يدركوا مدى الخطر، ولم يعملوا على علاجه؟ إنه لأمر واضح كل الوضوح أن تردد الدعوة إلى الأخلاق في شعر شوقي لها هذا الجانبان المؤلمان، فهي أولاً دليل على تفشي ضعف الأخلاق في الأمة، وهي ثانيًا دليل على تراخي الأمة في علاج هذا الداء الوبيل .

يخصص شوقي جانبًا من اهتمامه للتعبير عن تعظيم العلم وإجلاله، وعن الدعوة إليه في شتى صوره وأشكاله، وهو أحيانًا يماهي بين العلم وواهب العلم (تعالى الله علوًا كبيرًا) لكن ذلك – من ناحية مجازية – ينهض دليلاً على عظم منزلة العلم لديه:

لو يُرى اللهُ بمصباحٍ لَما
كان إلا العلمَ جلَّ اللهُ شانا

و أحيانًا يرفع من شأنه إلى درجة يجعله فيها من أهل «بدر» الذين قيل لهم اعملوا ما شئتم فقد غفر لكم:

والعلم بدريٌّ أُحلْ ... لَ لقومه ما يصنعون

وهو يحله من نفسه في مرتبة إيمانية تعادل إيمانه بالله سبحانه وتعالى:

فآمنتُ بالله الذي عزّ شأنه
وآمنت بالعلم الذي عزَّ طالبُهْ

وطلب العلم لديه هدف في ذاته لا يصح أن يخلط بأي هدف آخر مهما كان، أو يجعل وسيلة لأي هدف سواه مهما كان، صغر هذا الهدف أو كبر، وحُمد أو ذم:

– واطلبوا العلم لذات العلم لا
لشهادات وأغراض أُخَرْ
– اطلبِ العلم لذات العلم لا
لظهور باطل بين الملا

ووجه العملة الآخر للدعوة إلى العلم هو الحملة الضارية على الجهل:

الجهل لا تحيا عليه جماعةٌ
كيف الحياة على يديْ عِزريلا

....

أيــقــنــت أن الجـــــــــــــهـل عــلْــ

ـة كل مــــجـــــتـــــمع ســــــقـــــيم

و على أن الجهل آفة عامة، ومعوق حضاري شامل، فإنه إذا تجلى في مناطق بعينها في المجتمع كان أثره ماحقًا، وهو يصيب الأسرة في مقتل إذا أصاب المرأة، ويصيب الأمة في مقتل إذا أصاب «نواب الأمة»

وإذا الـنـســـاء نشـــأن في أمـــيَّـــة

رضع الـرجـــال جـــهـــالةً وخـــمـــولا

....

دار الـنـيـــابـة قـــد صـُــفَّت أرائكُهـــا

لا تُجلسُوا فوقَهـا الأحـجـارَ والخُشُـبـا

....

نـاشــــدتُكم تلك الـدمـــاء زكـــيـــةً

لا تبـــعــــثــــوا للبــــرلمان جـــهـــولا

على أن العلم وحده – والتعبير لحافظ إبراهيم – «ليس يجدي»، فهو محتاج إلى درع واق، وسياجه الواقي أبدًا هو الأخلاق، بل إنها «بنيته التحتية» العميقة التي ينهض عليها. ومجمل القول فيهما إنهما خليقتان متكاملتان، بل إنهما كيان واحد عند التحقيق:

وجـــــدت الـعـلـم لا يبني نـفـــوسًـــا

ولا يُـغـنـي عـن الأخــــلاق شــــيًّـــــا

ولـم أرَ فـي الـســــــلاح أضـلّ حـــــدّاً

منَ الأخـــلاق إن صَـــحِـــبَت غَـــويّا

همــا كــالسّـيف إنْ تُنصـفـه يفـسـدْ

عليك وخُـــذه مكتــــمـــلاً سَـــويّا

الأخلاق – إذًا – سلاح ذو حدين، وهو سلاح محتاج في ترشيده للعلم، والعلم سلاح ذو حدين محتاج في ترشيده إلى هداية الأخلاق:

إذا رَشَـــــد المعلـمُ كــــان مـــــوسـى

وإن هـو ضـلَّ كــــان الســـــامــــريّا

و حين نتقدم قليلاً في بناء دولة العلم، يدخل عنصر جديد إلى المجال، لكن انظر كيف يأتي متأخرًا عن «العلم والأخلاق»، وهو عنصر المال. ومن الممكن أن نجادل في ذلك قائلين إن المال نتيجة العلم، وعلى ذلك فهو ثمرة وليس سببًا، ولكن الحقيقة تبقى على كل حال، وهي أن القوة المعرفية النظرية وحدها لا تنهض ضمانًا للبناء:

بـالعلم والمال يبْني الناس ملكهـــمــــو

لـم يُبنَ مـلكٌ عـلى جــــــهلٍ وإقــــــلال

فإذا فرغ شوقي – ولا أراه يفرغ – من الاطمئنان إلى العناصر الأصلية هذه أتبعها بلوازم تلك العناصر، وأولها المعلم الذي خصه بقصيدة طويلة معروفة جرت معظم أبياتها مجرى الأمثال، وبلغ من شهرتها أنها أصبحت يقتبس منها كثيرًا، و يتندر بها في بعض الأحيان .[٣١]

وقصيدة «قم للمعلم » قصيدة جامعة، تقدم صورة متعددة الأبعاد في التعبير عن واقع المجتمع، كما تقدم نموذجًا للقصيدة الكلاسيكية الجديدة. لقد وضعت قضية المعلم – وما يتصل بها – وهي قضية عصرية – في كأس قديمة هي أطر التعبير وتقاليده في الشعر العربي كما أرساها الأسلاف، وذلك بمستوى من التجويد الفني يقترب من حد «النموذج». وتقع هذه القصيدة في ثمانية وستين بيتًا؛ فهي من حيث طولها قصيدة لا تطول طولاً مسرفًا، ولا تقصر قصرًا معيبًا، محققة بذلك روح المزاج العربي في القصر والطول . (**لا يشتكى قصر منها ولا طول**).

وهي من حيث بنيتها الخارجية مفهرسة بطريقة متوازنة شبه هندسية إلا تكن على نحو مقصود، فبدربة عفوية عالية، فقد اشتملت على مقدمة طويلة نسبيًا (واحد وعشرين بيتًا)، وعلى صلب يتكون من قلب من خمسة عشر بيتًا، يليه توابع متدرجة ممتدة تربو على الثلاثين بيتًا.

في المقدمة يقرع أسماعنا استهلال يأخذ صيغة الأمر، يضعنا في أجواء عدد من القصائد القديمة التي تأتي معلقة امرئ القيس في مقدمتها: «قم للمعلم» قفا نبك من ذكرى حبيب ...». وسرعان ما يرتبط هذا الاستهلال بحس ديني يتنقل في سياحة حرة بين الديانات السماوية والحضارات الإنسانية، وبخاصة في صيغها المصرية القديمة واليونانية، مؤكدًا في كل ذلك أن كل ثورة إصلاحية - سماوية أو أرضية - أساسها «معرفي»، ومؤكدًا كذلك أن طريق المعرفة طريق شاق، ومحتاج أحيانًا إلى تقديم ضحايا، كما يخبرنا بذلك التاريخ. فإذا دلفت القصيدة إلى جوهرها الذي يعنى بالحاضر طفحت بلون لاذع من المرارة، والنقد الاجتماعي الذي يشبه الوخز الأليم، والسخرية من الجهل والتخلف والحملة على الاستعمار الذي لا يريد تنويرًا معرفيّاً حقيقيًا للأمة:

كانت لنا قدَمٌ إليه خفيفةٌ
ورمت بدنلوبٍ فكان الفيلا
حتى رأينا مصرَ تخطو إصبعًا
في العلم إن مشتِ الممالكُ ميلا
تلك الكفور وحشوها أمّيَّةٌ
من عهد خوفو لم ترَ القنديلا
تجدُ الذين بنى «المِسَلّةَ» جدُّهُم
لا يحسنون لإبرة تشكيلا
ويُدَلِّلون إذا أُريدَ قيادُهُم
كالبُهْم تأنسُ إذ ترى التدليلا
يتلو الرجال عليهمُ شهواتِهم
فالناجحون ألدُّهُم ترتيلا

لكنه سرعان ما يوازن هذه الصورة القاتمة بصورة أفضل نسبيّاً، قوامها نسبة «التنوير» الحقيقي لأبناء الوطن وإن كان يثمر ثمرة دون المطلوب، وغمز نهج المستعمر في التعليم الذي هو «تنوير» زائف لا يمكن أن يبغي مصلحة الأمة:

واللـه لولا ألسُنٌ وقرائح
دارت على فِطَنِ الشباب شَمولا

وتعــــهَّـــدَت من أربعـينَ نفـــوسَـــهُم
تغــزو القنوط وتغــرِسُ التــأمــيــلا
عــرفت مــواضعَ جــدبهم فــتــتــابعت
كــالعين فــيــضًــا والغَــمــام مَــســيــلا
تُســدي الجــمــيل إلى البــلاد وتســتــحي
من أن تُكافَـــأ بـالثناء جـــمـــيـــلا
مـــا كـــان دنلوبٌ ولا تـعليـــمُـــهُ
عند الشـــدائد يغنيـــان فـــتـــيـــلا

أما الجزء التالي لهذا الجزء فتستنبط فيه الحكم، وتستخلص الدروس والعبر، وتتسع دائرة الربط بين المعاني الجزئية الخاصة والرؤية الشاملة العامة، فيدخل مفهوم «العدالة العلمية» إلى مجال القول، كما تدخل ضرورة الربط بين «البيت والمدرسة»، وهي عادة حلقة ضعيفة في عملية التعليم، إذ يُحبط البيت عادة بالليل ما تحاول المدرسة أن تبنيه بالنهار . هنا يسلط الضوء على أصل المأساة، وهي أن أميَّة البيت – والأم منه هي ركنه – هي «علة الاخفاق» (بتعبير حافظ إبراهيم مرة أخرى)، وشوقي هنا يتوجه إلى المعلمين:

إنـي لأعــــذركم وأحـــسب عـــبـــئكم
من بين أعـــبـــاء الرجـــال ثقـــيـــلا
وجـــد المســاعــد غــيــركم وحُــرِمْــتُمُ
في مـــصـــرَ عـــون الأمـــهـــات جليـــلا

ومن هذه المأساة تنبت مأساة اجتماعية أوسع نطاقًا، تجعل من غياب فعالية الأسرة نوعًا من اليتم المجازي الجماعي للشبيبة، بل إنها تجعل هذا «اليتم المجازي» هو «اليتم الحقيقي»، لأنه هو اليتم الذي لا جبر له، في حين أن اليتم الواقعي قد تعوضه تجارب الحياة:

ليس اليـــتـــيم من انتـــهى أبواه من
همِّ الحـــيـــاة وخلَّفـــاه ذليـــلا

فـأصـاب بـالدنيـا الحكيـمـة منهـمـا
وبحـسن تربيـة الزمـان بديلا
إن اليـتـيم هو الـذي تـلـقى لـه
أُمّـاً تخلت أو أبا مـشـغـولا

ومن الثورة الإصلاحية بالمعنى المعرفي التعليمي، إلى الثورة الإصلاحية بالمعنى الديمقراطي، والتمثيل النيابي، تخطو القصيدة في قسمها الأخيرنحو رؤية اجتماعية شاملة للإصلاح الدستوري، وهي تراه مرهونًا. باختيار الأصلح ضرورة، والأصلح بداهة هو الأوفر حظًّاً من المعرفة؛ وذلك أن فاقد الشيء – في بداية الأمر ونهايته – لا يعطيه:

فليـسـألنَّ عن الأرائك سـائلٌ
أحَـمَلنَ فـضـلاً أم حـملن فُـضـولا
إن أنت أطلعتَ الممَـثّل ناقـصًـا
لم تلقَ عند كـمـاله التـمـثـيـلا
فـادعـوا لهـا أهل الأمـانة واجـعلوا
لأولي البـصـائر منهمُ التَّـفـضـيـلا
إن المقـصـر قـد يحـول ولن ترى
لجـهـالة الطبع الغـبيِّ مُـحـيـلا

و لا يمكن أن تنتهي القصيدة «الكلاسيكية الجديدة» دون خاتمة تصل ما بين نقطة البدء ونقطة الختام، ولا توجد نقطة هنا أفضل من التركيز مرة أخرى على الشبيبة، وجوهر نجاحها هنا هو العقيدة والعزيمة، وخيط العقيدة ممتد، أوله الولاء للحاكم، ونهايته الثقة بخالق الحاكم والمحكوم، وهكذا يصبح الشعر – كما يراه شوقي – مبنيًا على ركنين هما التاريخ والطبيعة، ويصبح تقليب النظر فيما كان، وفيما هو كائن، هو الطريق الطبيعي إلى تقليب النظر فيما يمكن أن يكون عليه هذا الذي سيكون.

ولشوقي وقفات طوال أخر عند هموم الشبيبة، وهذا يعني أن عاشق الماضي والحاضر عاشق أيضًا للمستقبل . لقد عبر عن تلك الهموم في أكثر من وقت، وعالجهما

من أكثر من زاوية، وشعره على اتساعه معرض نلتقي فيه دائمًا بنوع من القلق الذي يساوره، والأمل الذي يراوده، في موضوع الشباب، ولكنه أحيانًا يخصهم بقصائد مطولة مليئة بالحدب، والرعاية، بتقديم النصيحة، واستخلاص العبرة، ولا يمكن أن تعبر عين قارئ ديوانه مطولته المعروفة:«رسالة الناشئة»، أو رائعته العذبة المليئة بالشجن «مصاير الأيام»، أو فريدته :«فتية الوادي عرفنا صوتكم»، أو«قف حي شبان الحمى»، أو قصيدتيه الحزينتين: «انتحار الطلبة»، و «شهداء العلم والغربة».

وليس تخصيص شوقي في شعره مكانًا ملحوظًا «للعمل والعمال» ببعيد عما نحن فيه، فالعمل وما يتعلق به شرط من شروط النهضة، ومخيلة شوقي مشحونة بهذا الأمر، ترصده بعين بصيرة، وتعبر عن موقفها منه مرة ومرات . وألاحظ أن بين قصيدته، «أيها العمال» وقصيدته «قم للمعلم» التي فرغتُ لتوي من تناولها، صلة عميقة، تلاحظ في المداخل التي اختارها ونفذ منها إلى الموضوع، كما تلاحظ في هندسة البناء وطبيعة «المرجعية» التي جعلها سقفًا وهدفًا . ولا أريد أن أقف طويلاً عند أشياء لا أجد في نفسي حماسة شديدة للوقوف عندها، فأربط مثلاً بين سرعة الإنجاز التي يريد الشاعر للعمال أن يحققوها بنشاط جم وبين اختياره لقصيدته هذا البحر السريع الإيقاع المتمثل في «مجزوء الرمل»، أو بين تلك القافية الممدودة المطلقة وبين ما يريد أن يوحي به من أن أفق تجويد العمل أفق مفتوح . ذلك شيء يلاحظ لكن ينبغي – فيما أرى – عبوره إلى ما هو أجدى بالنظر فيه عندي، وهو هندسة القصيدة، وبنيتها الدلالية، وتوازن مفردات الأسلوب، وما إلى ذلك مما يكون سمات العمل الشعري الداخلية.

في قصيدة «أيها العمال» استهلال قريب الشبه من الاستهلال الذي وجدناه في قصيدة «قم للمعلم»، مما تحدثنا عنه، وهذا كله من شأنه أن يحقق هنا أهداف الشاعر التي يرمي إلى تحقيقها هناك. وخلاصتها الربط الوثيق بين النخوة الوطنية والعقيدة الدينية، العدل والرشاد هناك هو طريق الترقي، وهو في ذات الوقت طريق الجزاء الوفاق، وإتقان العمل هنا هو طريق السبق في المعركة الحضارية الدنيوية، وهو في الوقت ذاته

طريق الحصول على الجزاء الديني، ذلك هو ما يكون «السدى واللحمة» في مقدمة قصيدة «أيها العمال»، وفى صلبها، وهو غرضها الأصلي.

ثم إنها تنفتح بعد ذلك على فضاء اجتماعي له أوثق الصلة بما نحن فيه، وهو فضاء الديموقراطية التي يقدم لها هنا «معادلها الموضوعي»، وهو التمثيل النيابي الذي يرسم له الشاعر إطارًا ذهبيًا من مادة مفضلة لديه عنصراها «العلم والأخلاق»:

أيها الجمعُ لقــد صر	**تَ من المجلس قابـــا**
فكنِ الحــــرَّ اختيارًا	**وكنِ الحرَّ انتخابـــا**
إن للقـــــــوم لعينًا	**ليس تألوك ارتقابـــا**
فتوقــــــع أن يقولوا	**من عن العمال نابـــا**
ليس بالأمـــــر جديرًا	**كلّ من ألقى خطابـــا**
أو سخا بالمال أو قدْ	**دَم جاهًا وانتسابـــا**
أو رأى أُمّيَّة فـاخــــ	**ـتلب الجهل اختلابـــا**

ثم إن تجويد العمل – الذي هو مادي في ظاهره– لا يتحقق إلا بسند غير مادي هو الاستقامة، وهنا تعود قضية «العلم والأخلاق» لتهيمن على المشهد كله، كما هو الحال بالنسبة لها دائمًا:

واستقيموا يفتح اللـ	**ـــه لـكـم بابـاً فبـابا**

و ميدان الاستقامة نوعي، وقد سبق – فيما يتصل بالمعلم– أنه متصل بميزان العدل، وبالهدى والرشاد، وهو هنا – فيما يتعلق بالعمال– متصل بالبعد عن الآفات التي تبيض وتفرخ في مجتمعاتهم، وفي مقدمتها آفة «الإدمان»، وكأن السلسلة لابد أن تنهض على مجموعة من الأبعاد العملية والأخلاقية، تلك الأبعاد التي هي بعد واحد في حقيقة الحال: الإتقان – وهو مظهر عملي – مرهون بصحوة الضمير – وهو أمر أخلاقي – والاستقامة – وهي أمر أخلاقي _مرهونة بالبعد عن ممارسة الرذائل النوعية التي هي هنا الإدمان – وهو أمر عملي، وهكذا تضافر الأمران الداخلي والخارجي، أو المعنوي والمادي، أو الحضاري التمدني والديني، في نسق بديع. ولن تنتهي قصيدة «أيها العمال» قبل أن تقدم ذلك

التصوير الطريف الذي يقدم تسلية للعمال عن تلك الحالة المتدنية التي يضعهم المجتمع فيها. إنهم – في النظرة الاجتماعية – ذيل الطبقات، لكن انظر كيف رأى شوقي هذا الذيل؟ لقد رآه ذيل الطاووس الذي هو أجمل ما فيه:

قـــــــد دعـــــاكم ذنبَ الـهــــــــيـ ـــئـــــة داعٍ فــــــأصــــــابا

هــــــي طـــــاووسُ وهــــــل أحـــــ ـــســـــنــــه إلا الـــــذُّنــــابـــــى ؟!

مع أن أحمد شوقي كان ينتمي إلى طبقة «سراة البلاد وأعيانها»، فإن شعره صورة تعطي – أو تحاول أن تعطي– ما للحاكم للحاكم، وما للمحكوم للمحكوم، هذا إذا لم نعطه الحق في أن يعتبرهما شيئا واحدًا، مما أومأت إليه فيما سبق . وقد بقي في جملة اكتراثه بالهم العام ورعايته الجماعات المهمشة، أن أشير إلى موقفه الشعري من المرأة أو من «الحالة النسوية». وثمة ملاحظة لابد أن تسبق الدخول المباشر إلى شعر شوقي في هذا المضمار، وهي أنه لا يصح – منطقيًا أو منهجيًا– أن نهمل السياق التاريخي أو الاجتماعي أو الثقافي، ونحن نتناول مشهدًا مر عليه قرن أو أكثر من الزمان، فلنسأل ما الذي كان عليه الحال آنئذٍ فيما يتصل بحال المرأة ؟

كانت المرأة – من حيث التعليم – تتلقى في الطبقة العليا، أي الطبقة الحاكمة (وبطانتها) تعليمًا خاصّاً، داخل الوطن أو خارجه، إما على الطريقة الأوروبية (الإفرنكا)، أو على الطريقة التركية (الأتوركا)، وهذا – كما هو واضح – لا صلة له بالحالة النسوية المصرية الصميمة، وكانت المرأة الريفية في الطبقات الدنيا –و كذلك المرأة المنتمية إلى الطبقة ذاتها وتعيش فى المدينة – على حالها من الأمية والعزلة خارج الأسوار أو داخل الأسوار، بحسب الأحوال. وغني عن القول إن هذا النوع من المصريات يمثل من حيث الكم الكتلة العظمى في المجتمع . وكانت الفتاة الناشئة – في حدود المدن والطبقة الوسطى – قد بدأت التعليم على استحياء، وفي حدود أخرى هي نوع من المناهج الدراسية لا تزيد عليه . وفى ناحية أخرى كان «التنوير» العام يسير ببطء، ولكن باطراد، على ألسنة وأقلام الإصلاحيين أمثال محمد عبده، والثوريين أمثال قاسم أمين . وهذا هو مجمل الحالة العامة السائدة التي كانت محيطة بالمشهد الثقافي حين كان شوقي يدلى بدلوه – شعريّاً – في الموضوع .

وبوسعنا أن نقول – دون تحفظ – إن شعر شوقي في الموضوع ينحو نحوًا «تنويريّاً إصلاحيّاً»، فهو يعد النهوض بالمرأة شرطًا أساسيّاً من شروط النهضة العامة، وبدون نهوض المرأة تفقد النهضة العامة ركنا أساسيّاً من أركانها، ويصبح الحديث عنها نوعًا من الوهم، ولما كان أساس النهضة هو المعرفة، فقد أصبح توفير هذه المعرفة شرطًا واجبًا للمرأة، كما هو شرط واجب للرجل . والحق أنني لم ألاحظ في شعر شوقي أي إشارة إلى تفرقة في هذا الحق المعرفي بين الرجل والمرأة . وقد سبق أن ذكرت من شعره قوله:

وإذا النساء نشأن في أمية

رضع الرجال جهالة وخمولا

و هذا يعني أن المعرفة هي هاجسه الأول فيما يتصل بالمرأة . أما في الجانب الاجتماعي العام فهو ينحاز كلية إليها، وبخاصة حين يختل ميزان العدل الاجتماعي، ويطغى سلطان الرجال على النساء، كما هو واضح في قصيدته «عبث المشيب» التي تتناول موضوعا ما تزال تئن تحت وطأته «المؤسسة الاجتماعية» بأسرها، وهو الزواج غير المتكافئ بين الشيب والفتيات . والقصيدة حاسمة في الانحياز على نحو غاضب ضد هذه الظاهرة، والكشف عن مدى خطورتها في تعويق مشروع التقدم الاجتماعي، بل في تخريب هذا المشروع برمته:

ظلم الرجال نساءهم وتعسَّفوا

هل للنساء بمصرَ من أنصار

يا معشر الكُتَّاب أين بلاؤكم

أين البيان وصائب الأفكار

أيهمكم عبث وليس يهمكم

بنيان أخلاق بغير جدار

عندي على ضيم الحرائر بينكم

نبأ يثير ضمائر الأحرار

وتمضي القصيدة في تصعيد نبرة الغضب حتى تصل بهذا النوع من الزواج إلى مرتبة «تجارة الرقيق» بل إنها لتلحقه، في نبرتها الغاضبة التصاعدية تلك، بالزنا:

يرشـــو عليـــهـــا الـوالـديـن ثـلاثـة
لـم أدر أيـهـــمـــا الـغـلـيـظ الـضـــاري

المـال حـلَّل كل غـــيـــر مُـــحـلَّل
حـــتـى زواج الـشِّـــيـب بـالأبـكـار

ســحـــر الـقـلـوبَ فـــرُبَّ أُمٍ قـلـبُـــهـــا
من ســحـــره حـــجـــرٌ من الأحـــجـــار

دفـــعـت بُنَيَّـــتَـــهـــا لأشـــأم مـــضـــجـع
ورمـت بـهـــا فـي غـــربـة وإســـار

وتـعـلـلـت بـالـشـــرع قـلـت كـــذبـتـــه
مـــا كـــان شـــرع الـلـه بـالـجـــزَّار

مـــا زوجـت تـلـك الـفـــتـــاةُ وإنَّـمـــا
بـيـعَ الـصِّـــبـــا والـحـــسـنُ بـالـدِّيـنـار

بـعـض الـزواج مُـــذمَّمٌ مـــا بـالـزنـا
والـرقِ إن قـــيـــســـا بـه من عـــار

أما قصيدته «قل للرجال» فقد اقترب فيها من قضية المرأة على نحو أوضح، وهي قصيدة عالية النبرة، لها افتتاحية أو لها توبيخ للرجال وآخرها تهكم بهم:

أو كـلُّ مـــــــا عـــنـــد الـرجـــ
ـــال لـه الـخـــــواطـبُ والمـهـــــور

والـســـــجـن فـي الأكـــــواخ أو
ســـجـن يـقـــال لـه الـقـــصـــور

وحين تدخل في صلب الموضوع تحدد موقف صاحبها على نحو لا أعلم له نظيرًا في تمجيد الحرية التي هي حق مكفول غير مشروط للجنسين، وأن النساء كالرجال في هذا سواء بسواء:

حـــرّيـةٌ خُـلق الـنـــســـ ـــاء لـهـــا كـمـــا خُـلق الـذكـــورْ

و آخر هذه القصيدة تعليق تنويري كاشف على آراء قاسم أمين فى كتابه «تحرير المرأة»، وهو تعليق أعترف أنه «متأرجح»، فهو أحيانًا يوحي بالتسليم بكل ما عرضه قاسم أمين، والموافقة عليه:

ما في كتابك طفرة
تنعى عليك ولا غرور
لك فى مسائله الكلا
م العف والجدل الوقور
ولك البيان الجزل في
أثنائه العلم الغزير
ما بالكتاب ولا الحديـ
ـث إذا ذكرتهما نكير
حتى لنسأل هل تغا
ر على العقائد أم تغير

و أحيانًا يعلن عن خلافه مع صاحب «تحرير المرأة»، لكنه لا يكشف عن طبيعة هذا الخلاف، أو مواضعه، أو حدوده . وعلى كل حال فهذا الخلاف كما تخبرنا القصيدة هو من ذلك النوع الذي «لا يفسد للود قضية»، وهو خلاف لا ينفي اعتراف شوقي بعبقرية قاسم أمين وأقرانه:

لقد اختلفنا والمُعا
شرُ قد يخالفه العشير
في الرأي ثم أهاب بي
وبك المنادم والسمير
ومحا الرواح إلى مغا
ني الود ما اقترف البكور
في الرأي تضطغن العقو
ل وليس تضطغن الصُّدور

عـــــقل الـعـــــبـــــاقـــــرة الـنجـــــو

م بـنــوره تـمـشـي الـعـــــــــصـــــــــور

وعلى كل حال فالرأي التنويري النهائي يأتينا في هذا الأمر واضحًا لا لبس فيه إن شوقي يقف في صف «المرأة المتجددة»، وهى عبارة أفضل عنده من عبارة «المرأة الجديدة»، وهذا الفرق في العبارتين هو الفرق بين موقف المصلح «الكلاسيكي الجديد»، ونموذجه أحمد شوقي، والمصلح الثائر، ونموذجه قاسم أمين:

مـــــصـــــرُ تجـــــدد نفـــــســـــهـــــا

بـنـســـــائـهـــــا المتـــــجـــــددات

الـنـافـــــرات مـن الجـــــمـــــود

كـــــأنـه شـــــبـح المـمـــــات

هكذا يستشعر «شاعر الأمة» المسئولية الاجتماعية نحو نهضة هذه الأمة، وهي مسئولية حضارية في المقام الأول، كما أنها مسئولية مركبة متشابكة العناصر . وقد بقي في شعر شوقي من هذه العناصر عنصر مهم هو يقظته الكاملة إلى وجوب تقوية الروابط بين الأديان المتعددة التي تعيش على أرض الوطن الواحد، ذلك لأن العقيدة باعتبارها قوة فطرية حضارية هي من أقوى الدوافع الفاعلة في نهضة الأمة، لذا فتعاون أصحاب الديانات المتعددة من أوجب الواجبات الدينية والوطنية، والحضارية. والناظر في قصائده الإسلامية والتاريخية لا يفوته إدراك دعوته الملحة لتنقية الدين من كل الشوائب التي علقت به في عصور الجهل الذي هو أساس التشدد وضيق الأفق، والعودة به إلى صورته الصحيحة المتسامحة النصية المنزهة عن الغلو والتعصب، وقد جعل كل ذلك من موقفه الثابت بالنسبة لغير المسلمين موقفًا طبيعيًا، لا يتصور منه صدور سواه . إنه ينادي بالتسامح الديني المطلق، مستمدًا شعاره في ذلك من الآية الكريمة: « لكم دينكم ولي دين».

- قل إذا خـــــاطبتَ غـــــيـــــرَ المسلمين

لكمـــــو دينٌ رضـــــيـــــتم ولـي دين

- خـلّ لـلأديـان فـــــيـــــهـم شـــــانـهُ

إنـه أولـى بـهـم ســـــبـــــحـــــانـهُ

ومن المهم أن نشير إلى أن هذين البيتين وردا عنده ضمن مطولة تحمل عنوان «رسالة الناشئة»، مما يدل على أنه يريد أن يزرع التسامح الديني في قلوب الناس وعقولهم منذ الصغر، وجعل ذلك قيمة من القيم الأساسية التي تشكل سلوكهم وموقفهم من أصحاب الديانات الأخرى، وهذا هو المغزى ذاته الذي نستخلصه من تسويته بين رموز الإسلام والمسيحية الوارد في قصيدة أخرى، اختار لها أن تأخذ أسلوبًا قصصيًا، وأن تتجه إلى الأطفال:

صغار بحلوانَ تستبشرُ
ورؤيتُها الفرح الأكبرُ
تهزُّ اللواء بعيد المسيح
وتحييه من حيث لا تشعرُ
ومن عجب منهو المسلمون
أو المسلمون هم الأكثرُ
دسمبر شعبان عند الجميعِ
وشعبانُ للكل ديسمبرُ

و خلاصة ما عنده من هذا أنه ينظر إلى أمته فيراها أمة واحدة، لا يدخل اختلاف الدين في مكوناتها، ذلك أن وحدتها قديمة وطبيعية، ولا فرق في طريقها الوطني نحو التقدم بين هلال وصليب:

إنما نحن مسلمين وقبطًا
أمةٌ وحدِّتْ على الأجيالِ
وإلى الله من مشى بصليب
وإلى الله من مشى بهلالِ

(٥)

من تمام سعي الشاعر «الكلاسيكي الجديد» نحو الكمال ألا يكتفي، كما سبقت الإشارة، بالاحتفاء بالماضي واستيعاب الحاضر، وإنما يستمر في محاولة دائبة نحو

استشراف الجديد، و الوقوف على تخوم المستقبل. – وهو – عادة – يثبت ذلك عمليًا بإضافة عنصر ما إلى الحالة الشعرية التي خلَّفها له الأسلاف، ونحن مع أحمد شوقي أمام إضافة ذات شقين، أحدهما إحيائي تنويري «نهضوي»، يتصل بالمجتمع الذي يعيش فيه، والآخر فني يتصل بتطوير أدوات تعبيرية جديدة، وإضافة أوتار مستحدثة إلى قيثارة الشعر العربي. وبهذه الإضافة ميز شوقي نفسه عن كثير غيره في تاريخ الشعر العربي الحديث، بل إنه مميز نفسه عمن ينتمون إلى اتجاهه ذاته من التنويريين، وذلك عن طريق الشق الثاني من شقي تلك الإضافة .

ولقد تكفلت الصفحات السابقة ببيان ما قام به شوقي في الشق الأول من إنجازه الشعري، و يرجى أن يكون قد أصبح واضحًا ما يتميز به شعره الغنائي من سعة الديباجة، ونعومة النسج، وحلاوة الموسيقى، و الوعي المتكامل بتاريخ البشرية الحضاري، والتعبير المؤثر عن حالة المجتمع في شتى نواحيه، وبخاصة في زواياه الحيوية التي تؤهله للقيام بدوره في معترك الحياة، وتجعله قادرًا على التنافس في مسابقة «التحديث». أما ما تهدف الصفحات التالية إلى تجليته فمتصل بالشق الآخر من إضافة شوقي، وأعني به شعر الخرافة على لسان الحيوان والطير في جانب، والشعر المسرحي في جانب آخر. وبديهي أن ما أبدعه في هذا الجانب متفاوت القيمة، ولكنه جدير بالوصف والاعتبار في مجمله، وفي بعض تفصيلاته، وأنا حريص على أن أخص كل عنصر من عنصري هذا الجانب بكلام مستقل:

أ - الخرافة على لسان الحيوان والطير:

وإنما أقتصر في التسمية على عبارة «الحيوان والطير» تجاوزًا، وإلا فأنا على وعي بأن ما في هذه الحكايات الخرافية يتجاوز عالم الحيوان والطيرإلى عالم أوسع من ذلك بكثير؛ عالم تدخل فيه الطبيعة بكل عناصرها، وتدخل فيه الحشرات، والإنسان، مما سيتضح من خلال التناول. ومعلوم أن هذا النوع الأدبي، من وضع الموعظة على لسان الحيوان والطير وغيرهما من عناصر الطبيعة الحية – بل والصامتة – نوع قديم في آداب العالم، وفي الأدب العربي الكلاسيكي؛ فما قصص الطرد، ومغامرات الثور الوحشي،

وحمر الوحش في الشعر القديم، ببعيدة[٣٢]، وما القصص النثري الخرافي في «كليلة ودمنة»، ورسالة إخوان الصفا «تداعي الإنسان والحيوان أمام محكمة الجن»، و«ألف ليلة وليلة»، و«رسالة الغفران»، و«رسالة التوابع والزوابع»، و«فاكهة الخلفاء»، ببعيد: وما حكايات «السوب» و«فيدرو» و«لافونتين» ببعيدة. [٣٣] ولقد نالت حكايات «لافونتين» في عصر النهضة لدينا حظوة جعلت محمد عثمان جلال ينظمها شعرًا بعنوان «العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ»، كما جعلت إبراهيم العرب ينظم حكايات في الاتجاه ذاته بعنوان «آداب العرب» وذلك قبل أن ينظم شوقي حكاياته التي نتحدث عنها ضمن هذا السياق. [٣٤]

أردت من هذا كله أن أقول إن شوقي لم يخترع هذا النوع الشعري، وهو بصفته شاعرًا كلاسيكيّاً جديدًا – لا يرمي إلى الاختراع، بقدر ما يرمي إلى «التجديد» ضمن الأطر الموروثة؛ ولذا فإن خير مدخل إلى ما يقدمه لنا هنا أن نفحصه في ذاته لنتعرف على خصائصه الدلالية والفنية، وذلك لنحدد مكانه في إنتاجه هو بصفة خاصة، وما قدمه الشعر العربي إلى وقته بصفة عامة؛ فذلك هو الذي يساعدنا على فهم عناصر الأشياء، وتحديد درجة «جدتها» في مسيرة هذا الشعر .

خلَّف لنا شوقي نيّفًا وخمسين من هذه الخرافات، وقد لا يكون هذا العدد كبيرًا في حدّ ذاته، لكن علينا ألا ننسى أنه قريب من عدد الرسائل التي خلَّفها «إخوان الصفا» ومن عدد المقامات التي خلَّفها «بديع الزمان »، والعبرة على كل حال ليست بالعدد في حد ذاته، وإنما هي بالقيمة . ونظرة في هذه الخرافات – في جانبها الموسيقي– تكشف لنا عن أن شوقي يستخدم لها بحورًا شعرية بعينها، يفضل فيها مجزوء البحور على كاملها، ويحصر نفسه في البحور الثلاثية التفاعيل،وقد ترتب على هذا أن اتسمت تلك الخرافات بإيقاع موسيقي سريع، أكسبها حيوية، ومن ثم جعلها سهلة الاستيعاب . أما من حيث حجمها فقد تراوحت بين القصر والطول، لكنها لم تطل طولاً مفرطًا في حالة من الأحوال، وأما من حيث البنية والتصميم فقد قامت جميعًا على نسق سردي بسيط، سداه ولحمته «القص» . NARRATION والقص كما نعلم، باعتباره حدثًا، محتاج إلى شخوص تنهض

بهـذا الحـدث، أو ينهض هـو بهـا . وعـالـم التـشـخـيص CHARACTERIZATION عـالم متنوع في الخرافـة الشوقـية، يقوم فـيه الإنسـان بدور ثانوي (سليمـان، ونوح، وصـاحب النعـجـتين، والصـيـاد) ونـادرًا مـا يـقـوم بدور البطولـة (أنت وأنا، ونديم البـاذنجـان) . أمـا الشـخـصـيات الأساسية التي تحـدد شكل الحكاية، ومعناها ومغزاهـا، حقّاً، فـهي أحيانًا منتزعة من الطبيعة الحية (الحيوانات، والطيور والحشرات)، وأحيانًا من الطبيعة الصامتة (الجبال، والنباتات، والمياه)، وهي تتبادل العمل في مجرى الحكايات على نحو حر، وتأخذ تشكيلات عدة؛ فنحن أحيانًا مع طائر وحيوان (الكلب والحمامة)، وأحيانًا مع حشرة وطبيعة صـامتة (النملة والمقطم)، وأحيانًا مع حيوانين (الغزال والكلب)، وأحيانا مع حشرتين (دودة القز، والدودة الوضاءة).

وتستهل الحكايات بأساليب لغوية متنوعة؛ فهي أحيانًا تبدأ بجملة تقريرية: «الدب معروف بسوء الظن» تليها جملة إنشائية طلبية: «فاسمع حديثه العجيب عني»، وهي أحيانًا تبدأ بداية سردية محايدة لا تشي بالمنحى الذي تتجه إليه: «قد ودّ نوح أن يباسط قومه فدعا إليه معشر الحيوان »، وأحيانًا بجملة خبرية ماضوية: «سقط الحمار من السفينة في الدجى»، وأحيانا يتنوع الاستهلال فيشتمل على السرد والإيحاء المبكر بالمعنى: «أبو الحصين جال فى السفينة فعرف السمين والسمينة»، وقد يشمل الحكاية أسلوب سردي حكائي من أولها لآخرها، وقد يتوقف السرد في أثناء الحكاية لاستخلاص حكمة أو مثل، ثم يعود إلى مجراه، وقد تروى القصة يتبعها المغزى، وقد يحدث العكس فيصرح بالمغزى أولاً، ثم تتلو القصة ذلك . وتنوع الأسلوب البنائي على هذا النحو يخلع عليه تجددًا وحيوية، تفيض على صورة الحكايات بمجملها، وتكسب الديباجة الشعرية متانة وتألقًا .

ومن الواضح أن هذه الحكايات جميعًا تتجه إلى مغزى أخلاقي اجتماعي عام، تكمن مفرداته في الرموز المستخدمة في كل حكاية . وهذا المغزى بدوره يتنوع تنوعًا كبيرًا؛ فهو مرة سياسي، ومرة ثانية فكري فلسفي، ومرة ثالثة عاطفي، ومرة رابعة اجتماعي عام، ومرة خامسة اجتماعي خاص، ومن ناحية تركيبه نراه مرة مغزى بسيطًا، ومرة مغزى مركبًا، فهو في حالة يكاد يعلن عن نفسه، وفي حالة أخرى يحتاج إلى فكر واستنتاج

وجهد في تتبع عمل الرموز. وينبني على هذا بالطبع نوع الأثر الذي تحدثه هذه الخرافة أو تلك في المتلقي، ودرجة هذا الأثر، مما يترتب عليه قيمتها الفنية في نهاية المطاف. ولما كان المغزى العام في كل تجلياته أخلاقيّاً، كما أشرت، فقد احتلت «العدالة الشعرية» (إثابة المصيب ومعاقبة المخطئ) مكانة مركزية فيما تنجلي عنه هذه الحكايات، مظهرة اكتراث الشاعر. بمسيرة الإنسانية بعامة، واكتراثه بمسيرة المجتمع الذي ينتمي إليه بصفة خاصة؛ إنه حريص على أن يسيج التقدم الاجتماعي بسياج من الأخلاق والعدل .

ينتصر الخير في الغالب الأعم على الشر في الخرافات الشوقية، وهو حين ينهزم، في قليل من الأحيان، يكون انهزامه مؤقتًا، أو يكون لإعطاء درس تحذيري هدفه العظة والعبرة . وفي أحيان نادرة يصل الأمر إلى حد معاقبة البريء، ولكن ذلك يكون نوعًا من التنبيه على الغفلة، كما حدث في الخرافة المشهورة: «اليمامة والصياد». والعدالة الشعرية في الخرافات عدالة واسعة الطيف؛ فهي تتحقق أحيانًا في شكلها المباشر من معاقبة المسيء ومثوبة المحسن، لكنها أحيانًا تحتاج في إدراكها إلى تدبر كما هو الحال في:« سليمان والهدهد»، وهي في أحيان ثالثة تبدو – ظاهريّاً – غير عاملة، وذلك حين تترك المخطئ يكتوي بالندم الذي هو نوع من فرض عقوبة ذاتية على النفس في شكل نوع من الألم الناشئ من صحوة الضمير، كما نجد مثلاً في حكاية: «سليمان والحمامة»، وقد يتجلى المغزى في الحكايات في مبدأ إنساني عام مثل تمجيد الحرية كما حدث في حكاية «الغزال والكلب»، أو في حرب بعض العادات الضارة كالتواكل والكسل، كما حدث في حكاية «النملة الزاهدة»، وفي بعض الأحيان تتقاطع الأهداف، فنجد حكاية تدعو إلى السرعة في الإنجاز، وأخرى تدعو إلى التؤدة والتروي، أو نجد حكاية تهيب بحسن الظن، وأخرى تحذر من ذلك. وثمة حكايات متعددة موضوعة في إطار واحد، ولها بيئة مكانية واحدة هي «السفينة»، (سفينة نوح على ما هو واضح)، وجليٌّ أن لها جميعًا مغزى رمزيّاً واحداً؛ فالسفينة هي «الدنيا»، أو «الحياة»، والمخلوقات التي تضطرب فيها ترمز إلى «الإنسان».

في بعض الحكايات يستسلم شوقي لعاطفة إنسانية خاصة، تتجاوز كل ما أشير إليه من رموز، ويدخل هو في هذه الحالة طرفًا في السرد، فتفيض الحكاية على لسانه إذ

يستخدم «ضمير المفرد المتكلم»، ويعالج موضوعًا قريبًا إلى كل نفس، في لغة عذبة، وموسيقى خلابة، ما تزال تترقرق حتى تحقق أثرًا شعريًا خالصًا يعلو على كل مغزى بعينه . وأميل إلى أن أختم كلامي في هذا الجزء بتناول حكاية من هذا النوع، وهي حكاية طويلة نسبيًا، تحمل عنوان «ضيافة قطة»، ولا يتسع الحيز هنا لإيرادها كاملة؛ إذ عدد أبياتها أربعة وثلاثون بيتًا، لكني أود أن أقول إنها تبدأ بسرد متصل بالذكريات سرعان ما يضعنا في جو روحاني شعري، يمتزج فيه الدين بالفن في نسق شفيف:

لست بناسٍ ليلـــــــةً	**من رمضانَ مــــــرَّتِ**
تطاولت مثل ليــــــا	**لي القطب واكفهـرّت**
إذ انفلتُّ من سحـــو	**ري فدخلت حجرتـــي**
أنظرُ في ديوان شـعْـ	**ـرٍ أو كتابِ ســـيـرة**

عند هذا الحد تدخل بطلة الحكاية (الهرة) إلى مسرح العمل، وهي تدخل على نحو ناعم (بدون إذن) أول الأمر، ولا يستغرق دخولها إلى منطقة وعينا أكثر من ثلاثة أبيات:

فلم يرُعني غيرَ صـو	**تٍ كمُواء الـــــــهِرَّةِ**
فقمت ألقي السمع في	**الســـــتور والأسَرّة**
حتى ظفرتُ بالتـــي	**علـــــيَّ قــد تجَرَّت**

لكن هذا الجو الناعم سرعان ما يتحول إلى مواجهة، ولكن طرفي تلك المواجهة ليسا على نفس الحال من الفعل، فالطرف الأول (الضيف) يتأهب لمواجهة دامية، ويقوم بإبداء كل شارات الحرب والنضال، ويعد كل ما يلزم من أسلحة مادية ومعنوية لإرهاب الخصم، ويتفنن في محاولة تصدير الخوف للعدو (أو على الأقل من يتصور أنه العدو في هذه المرحلة) بكل ألوان الوسائل «المرئية والمسموعة»، وبذلك يخلق حالة مخالفة كل المخالفة للحالة الساكنة الناعمة التي بدأ بها المشهد . أما رد فعل الطرف الآخر (المضيف) فيعيدنا بصورة غير متوقعة إلى الحالة الأولى، وبذلك يضع «الحرب» بين قوسين من أقواس «السلام». وتجري حالة الاستعداد للصدام على النحو التالي:

فمذ بدت لي والتَقــتْ	**نظرتها بنظرتــــــــي**
عاد رمــــاد لحظهــا	**مثل بصيص الجمرة**

وردَّدت فحيــحــهـــا   كحنش بقفْـــــــــرة
ولَبَسَتْ لي مـــن ورا   ء الســتر جلْد النّمرة
كرَّتْ ولكن كالجبـــا   ن قـــــــــاعدًا وفرَّتِ
وانتفضت شـــواربًا   عـــن مثل بيت الإبرة
ورَفَّعَتْ كفّا وشـــــا   لتْ ذنَبــــــا كالإبرة
ثمّ ارتقت عن الـمــوا   ءِ فــعوت وهـــــرَّتِ

و يكون رد الفعل المضاد عكسيا على طول الخط:

لـــــــم أجْزِها بشَرَّةٍ   عــــــن غضب وشرَّةِ
ولا غبيت ضـــعفهــا   ولا نســـــيتُ قدرتي
ولا رأيتُ غيــــر أمْـ   ـمٍ بالبــــــنين برَّة
رأيت مــا يعطــف نفـ   ـس شاعرٍ مـن صورة
رأيت جد الأمـهــــا   ت في بناء الأســـرة
فلم أزل حتـى اطمأنْـ   ـنَ جأشها وقــــرَّت
أتيتها بشـــــربــــةٍ   وجئتها بكســـــرة
وصنتها من جانبــي   مرقدها بســـــترتي
وزدتها الدفء فـــقرْ   رَبتُ لها مجـمـرتــي
ولو وجدتُ مِـــصْيَدًا   لجئتُها بـفـــــــأرة

إن توسـيع روح التسـامح المتـجلي في عـدم مـقابلة الفـعل بمثلـه، وإنما مـقابلة ذلك بنقيضه، والإفراط في الذهاب إلى طرف هذا النقيض، أحدث أثره في نهاية الأمر فى شكل خاتمة مزدوجة النسج، خيطها الأول ستة أبيات مليئة بالحركة والحيوية لكائنات حية مثيرة للإعجاب ولمزيد من دواعي الشفقة، وخيطها الثاني ثلاثة أبيات تثبت الأمل في سعة الحياة على نحو إنساني رفيع .

إننا هنا نقف أمام نص شعري مفتوح المدى، حمَّال للأوجه، قابل للتأويلات، فقد نراه – ولا حرج – في حجمه الحرفي، توجس حيوان وكرم إنسان، وقد يدخلنا هذا في جو

«الرفق بالحيوان» ولا يزيد، لكننا قد نفتح دائرة التفسير قليلاً فنراه نوعًا من الشعر التعليمي الذي يحمل مغزى وعظيّاً أخلاقيّاً هو درس في وجوب مقابلة الضيف – ولو كان متطفلاً أو عدوانيّاً – بالكرم، والعمل على معالجة التوجس بإسداء المعروف الذي يشيع الطمأنينة، ثم الرد على الإيذاء المحتمل بالإحسان الفعلي، وقد نفتح دائرة التفسير واسعًا، فنرى هذا النص على المستوى الرمزي الذي يشير إلى الدعوة إلى السلام والثراء (التكاثر الفكري والمادي والعاطفي)، وهذا يقتضي تقليب الاحتمالات على كل وجوهها، وتفعيل عمل الصور والمجازات، والإيحاءات، وظلال اللغة، والمعاني الثواني، ولوازم المعاني، وكل ما يمكن أن يسمح به التعبير من أوجه، وعندئذٍ نتجاوز الجو الحرفي، والجو الاستعاري القريب، ونرتفع بالأهداف الشعرية من محدودية التصوير الواقعي القريب إلى «لا محدودية» التصوير الإنساني العام.

ب - الشعر المسرحي:

لشوقي قَصص نثري منشور أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، منه:« عذراء الهند» (١٨٩٧)، و«لادياس» (١٨٩٨)، و«شيطان بنتاءور» (١٩٠١)، و«ورقة الآس» (١٩٠٤)، لكن هذا القصص النثري لم يلق القبول العام الذي لقيه مسرحه الشعري؛ لذا فإنه لم ينجح في التعجيل بنشأة الرواية العربية، وكان على هذه الرواية أن تنتظر مزيدًا من التلاقح بين الثقافة العربية، والثقافة الغربية، حتى أثمر ذلك أعمالاً حملت سمات الرواية الفنية، بمعناها الحديث، مثل رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل التي ظهرت سنة ١٩١٢ في أرجح الأقوال .

أما شعره المسرحي فالأمر فيه مختلف؛ إذ لاقى رواجًا واسعًا منذ ظهوره، وتوالي نصوصه، فكان أن أحدث نهضة في الشعر المسرحي العربي لا شبهة فيها . ومن المعروف أن معظم مسرحيات شوقي الشعرية من نتاج الحقبة الأخيرة من حياته، وليس له من مسرحيات مبكرة سوى «علي بك الكبير» (١٨٩٣)، أما بقيتها فمنشور خلال السنوات الخمس السابقة على وفاته؛ فقد ظهرت مسرحية «مصرع كليو باترا» سنة ١٩٢٧، و«قمبيز» سنة ١٩٣١ وكذلك «مجنون ليلى»، وظهرت مسرحية «عنترة» سنة ١٩٣٢ (سنة

وفاته)، وأما مسرحية «الست هدى»، فقد ظهرت بعد وفاته[٣٥]. ومعنى هذا أن الكتلة الكبرى من شعر شوقي المسرحي هي من نتاج قريحته وهي في أوج نضجها وازدهارها، وعلى ذلك فهي تجمع خبرته الحياتية إلى قدراته الشعرية، وهما في ذروتهما .

وهذا الشعر المسرحي يشكل دليلاً إضافيّاً على وفاء صاحبه لذاته الشعرية «الكلاسيكية الجديدة»؛ وذلك لأنه ناطق بأن شوقي كان حريصًا على أن يحقق أقصى طاقته في باب النهضة الشعرية التي كان يعد نفسه لسان حالها، وها هو ذا الشاعر الطموح يضيف وترًا جديدًا رنّانًا إلى قيثارة الشعر العربي، وهو وتر «جديد قديم» إذا نظرنا إلى أدب العالم، لكنه «جديد» بالنسبة للشعر العربي، «مجدد» لشباب هذا الشعر في الوقت ذاته. وإذا كان شوقي قد عاش يبدع زمنًا في ظل تقاليد قومه الشعرية، يفتح عينًا على الماضي، وعينا على الحاضر والمستقبل، فإنه بعناصر التجديد في شعره أصبح يفتح عينًا على كل ذلك، وعينًا على العالم .

عمل شوقي في مسرحه الشعري على مادة تاريخية واسعة، ونفخ فيها الحياة بقدراته الفنية، فعادت عالمًا حافلاً بألوان الصراع، مختلجًا بالرموز والظلال، مهيأ للتعبير عن قيم الحاضر، صالحًا لوضع «علامات إرشادية» في طريق المستقبل؛ ففي «عنترة» صور تلك البيئة البكر التي تضطرب بعناصر الحياة الأولى، من حب وبغض، وشجاعة وجبن، وأنانية وتضحية، وهزيمة وانتصار، إذ تتضح ألوان الصراع بين هذه المتناقضات تحت وهج الصحراء، وفى عرائها، وعلى اتساع آفاقها المفتوحة بلا نهاية، حتى يصل بها النضج إلى إدراك نوع من «العدالة الشعرية»، فتنتصر قيم الخير على قيم الشر انتصارًا شاملاً؛ تنتصر قيمة الحب «على قيمة الطبقة»، وتنتصر قيم «الفروسية» على «قيم المنفعة»، وترسي تلك القاعدة الأخلاقية الشاملة: ثمة عبيد بالميلاد تحولهم الإرادة إلى أحرار بالفعل، ويبقى المسكوت عنه قائمًا في شكل لازم المعنى وهو: ثمة سادة بالميلاد يحولهم فقدان الإرادة إلى عبيد بالفعل .

وفي «مجنون ليلى» نرى خطّاً آخر في البطولة لعله أشد استعصاء على التحقيق من البطولة التي يمكن أن يحققها الفارس في ميدان القتال، وإذا كنا قد التقينا في عنترة

بشخصيته تحقق ذاتها خارج الذات (EXTROVERT). فإننا مع قيس نلتقي بشخصيته تحقق ذاتها داخل الذات (INTROVERT) هناك كيشوت، وهنا هاملت، هناك «بناء» الذات، معركة بعد معركة حتى النصر، وهنا «تفكيك» الذات، تجربة بعد تجربة، حتى الفناء .

وفى «مصرع كليوباترا» يدار الصراع على قاعدة هي مزيج من صراع الميدان، وصراع العواطف، وصراع المصالح، فيرى للمتناقضات، الحب، والحرب، والولاء، والمؤامرة، والخيانة، مجال عمل متزامن، ويبرز العنصر النسائي، مغذيا كل ذلك، ومجليًا نوعًا من العاطفة النسوية المركبة لم نجده من قبل لا عند ليلى ولا عند عبلة، فيتاح لنا بذلك أن نرى شوقي يصور – وهو الرجل – مشاعر الأنثى على نحو فريد . لقد قيل لنا إن مسرح شوقي مسرح ضعيف من الناحية الدرامية، لكنني لا أعلم متى تم الاتفاق على قواعد القوة الدرامية والضعف الدرامي ! وهل من العدل أن نحاكم عملاً ما قياسًا على قواعد نشأت، وتطورت، ونضجت، بعيدًا عن اللغة التي أبدع فيها هذا العمل ؟ أما أنا فأرى أن كل القواعد التي استخلصت من أعمال سابقة تكون قواعد، «استرشادية» بالنسبة لأي عمل جديد، ولا يصح أن تكون قواعد «ضاغطة»، أو «ملزمة» له؛ ذلك أننا لو نصبناها قوانين سرمدية لكان من شأن ذلك أنها تصبح قيودًا تعوق حرية الإبداع وتكبله، عوض أن تكون علامات هادية تعينه وترشده . قد نقول إن شوقي لا يجري – بالضبط – على سنن المسرح كما يعرفه الدرس على الطريقة الغربية، لكنني حين أنظر في إنتاجه أرى أن القواعد الكلاسيكية التي تعلمناها من بيئة وحدث، وشخصيات، وحوار، وصراع، وعقدة، وانفراج، متحققة فيه على نحو بعيد، ومحدثة آثارها في نفسي بقوة أحيانًا، وبقوة أقل أحيانًا أخرى . وأرى أن هذا أمر طبيعي، فمسرحيات شكسبير نفسها لم تلقَ جميعها القبول ذاته، ولا نظر إليها الناس على أنها في مستوى واحد من حيث درجة الإبداع.

إن التخفف النسبي من القواعد، لا الالتزام الصارم بها، هو الذي يفتح عادة الباب لمرونة «التجديد». فإذا تركنا مسألة القواعد المسرحية عند شوقي ودلفنا إلى داخل الأعمال من حيث هي شعر، وجدنا من يقول لنا دائمًا إن بها قدرًا من «الغنائية» لا يتفق مع الروح «الدرامية»، الواجبة، والأمثلة على ذلك حاضرة عند من يقول هذا في تلك المقطوعات

الطويلة الواردة في المسرحيات الشوقية على ألسنة الشخصيات في مجرى الحوار، ومنها في «مجنون ليلى»: «سجى الليل» و«أرى حي ليلى في السلاح»، و«أناة أبا ليلى وحلما»، «أنا عذرية الهوى»، «رباه ماذا قلت»، و «جبل التوباد»، ومنها في «عنترة»: «سلي الصبح عنى كيف يا عبل أصبح»، و«لا وعينيك وأعظم بالقسم»، و«منها في» قمبيز «يا ظالما أحبه»، ومنها في «مصرع كليوباترا»، «شرميون اهدئي»، وكليوباترا دعينا من «تجنيك كليوباترا»، و«البدار البدار يا وصفائي»، و«روما حنانك واغفري لفتاك»، ومنها في «على بك الكبير»: «ويح قلبي يحبه كذب القلب»، «ورباه ما بالي».

وليس خافيًا أن شوقي مشبع بالشعر الغنائي، فهو سليل تقاليد شعرية لها باع طويلة في الغنائية، وليس بمنكور على من عاش حياته ممتلئًا حتى الحافة بالغنائية، ومتدفقًا بهذا الكم الغزير الذي تحتوي عليه الشوقيات، الخروج منه كلية إلى نسق مخالف. هذه واحدة، والثانية .هي: في أي زمان أو مكان أو موقف يمكن تصور الشاعر معزولاً عن الغنائية ومجردًا عنها ؟ قد نختلف على معنى الغنائية، ونوعها، والكمية المسموح بتحققها منها في المسرح، ولكن إنكارها كلية أمر لا أستطيع فهمه. والرأي عندي أن نتخفف من قسوة المصطلحات الموروثة، وأن نعقد صلحًا بين «الدرامية» و«الغنائية»، والرأي عندي كذلك، أنهما متصالحان، وأن المعركة كائنة في أذهان النقاد لا في متون الإبداع؛ إذ المتن الإبداعي الحق لابد أن يكون مشغولاً بتحقيق أهداف تتجاوز الدرامية والغنائية، وترمي إلى غاية أرفع من كل ذلك هي إمتاع المتلقي . حقًا، ما الذي يعيب «الغنائية» أو «الدرامية»، أو «الغنائية الدرامية » إذا وفت بالغرض، وكشفت عن القيم الدلالية والجمالية التي يتوخاها المبدع، ولماذا لا نجعل؟ «نسبية» القبول لدى المتلقي هي الفيصل ؟ إن ما يبدو مملاً أو ناقص الحيوية عند متلق، هو جذاب، ومليء بالحيوية عند آخر،و ما يبدو ناقص «الموضوعية» و«العضوية» عند متلق هو «موضوعي» و«عضوي» عند آخر . وهل بلغ بنا الضيق بالآخر حد إلزام هذا الآخر بالذوق المستقر، أو النظام المستقر؟ وألا يعد هذا ضربًا من «احتكار الحقيقة»؟!

(٦)

للشاعر الإنجليزي جون درايدن (١٦٣١- ١٧٠٠) نظرية في تطور الأدب الإنجليزي تسمى نظرية «القمم والوهاد»[٣٦] PEAKS AND VALLEYS، يرى بمقتضاها أن التاريخ

الأدبي لدى أمته تطور على نحو شبه حتمي بطريقة تتكون من قمة يعقبها واد تعقبه قمة، وهكذا؛ فقد وجدنا في بدايته قمة هي «تشوسر» أعقبها واد من الركود الأدبي، أتت بعده قمة هي ما يعرف بالعصر الإليزابيثي الذي يقع «شكسبير» منه في الذروة، ثم أعقب ذلك واد من الركود، تدرج صاعدًا حتى بلغ قمة ثالثة هي فترة «درايدن» نفسه . ويلاحظ أن هناك شبهًا بين هذا النهج والنهج الذي سارت عليه معظم الأعمال التي أرخت للأدب العربي، فقد نظر إليه على أنه مجموعة من الفترات التي تتكون من ازدهار وركود يتبادلان المواقع فيه على نحو تبادلي، فثمة قمة في العصر الجاهلي، تعقبها فترة ركود نسبية في العصر الإسلامي، ثم قمة متدرجة تصل ذروتها في العصر العباسي، تعقبها فترة ركود حتى عصر النهضة الحديثة، فتكون قمة هي التي تربع عليها شوقي .

ولا أقول إن فكرة تقسيم تاريخ الأدب العربي طبقًا للعصور السياسية فكرة صحيحة، لكنى أقول إنها فكرة متحكمة، إذ لم تستطع مناهج الدرس الأدبي الأخرى أن تزحزحها كثيرًا عن مكانها، فبقيت مطروقة، يتبع الخلف فيها السلف، ويبدو أن مناهج الدرس الأخرى لم تستطع أن تقدم بدائل مقنعة يقبلها المتلقي، أو يستوعبها، في الواقع العملي . وهذه الفكرة تنظر إلى عصر النهضة الإحيائية على أنه قمة جاءت بعد واد من الركود الطويل، وأنها مدينة لعوامل التلاقح الثقافي بين الغرب والشرق، إثر الاحتكاك الحديث، الذي يؤرخ له عادة بالحملة الفرنسية على مصر . وأنا أعلم أن هذه المسألة مثارة بشدة هذه السنوات، وأن مراجعتها شغلت أذهانًا كثيرة، لكني لا أريد أن أخرج عن خط بحثي الأساسي لأقدم آرائي فيها . ويكفي أن أقول إننا إذا كنا سنقبل بوجود «قمة» حديثة تبدأ بعصر الإحياء الحديث، فقد نتصور البارودي على سفحها المتجه صعودًا؛ فهو يقع من هذه القمة في موضع الرائد المؤسس، الذي عبّد الطريق، وجعله صالحًا لمن يأتي ليطرقه من بعده . أما الذي يقع على قمة هذا الاتجاه فهم جماعة أبرزهم صبري، وشوقي، وحافظ، ومطران، والذين يقعون على سفحها المتجه هبوطًا جماعة كذلك أبرزها عبد المطلب، والكاشف، ونسيم، ومحرم، والغاياتي، والجارم، هذا إذا نظرنا إلى مصر، ولم نمد أعيننا إلى شعراء النهضة في أماكن أخرى من الوطن العربي .

وقد يقال إن ما اتضح من الكلام على شوقي في الصفحات السابقة من هذا البحث يجعلنا نظلمه إذا سوينا بينه وبين أقرانه، ممن يتربعون على هذه القمة، ومثل هذا القول صحيح إلى حد بعيد، وقد نحل هذا القلق الناشئ عن تلك التسوية بالقول إنه إذا كان لتلك القمة «قمة»، أولها نقطة هي أعلى نقطة فيها، فإن مكان شوقي هو في قمة القمة هذه، أو في أعلى نقطة من تلك القمة . وشوقي لم يحقق هذا التميز باختراعه موضوعات جديدة؛ فأقرانه من أبناء جيله كانت لهم الاهتمامات ذاتها، وعالجوا الموضوعات ذاتها، بل إنه قد يقال إن حافظ إبراهيم – بصفة خاصة – برّز أحمد شوقي في الاقتراب من اهتمامات الناس اليومية . إنما حقق شوقي هذا التميز عن طريق «الموهبة الأرفع» التي كان يمتلكها، و«الوسائل الأنضج» التي وضع بها تلك الموهبة موضع العمل؛ مما تجلى في قدرته الرفيعة على استعادة تقاليد الشعر العربي بجوانبها المختلفة، من المعجم الشعري، وهندسة الجملة الشعرية، والتنوع الصوتي والموسيقى، والمزج المتوازن في تشكيل الصورة الشعرية بين خامات الطبيعة الحية والطبيعة الصامتة . كل ذلك وغيره ميزّ شعر شوقي الغنائي عن شعر غيره من شعراء الاتجاه الذي ينتمي إليه، لا يستثنى من ذلك أحد حتى البارودي ذاته، وتتويجًا لهذا التميز أخذ شوقي الشعر العربي إلى آفاق جديدة لم يشاركه فيها غيره، مما تكفلت الصفحات السابقة ببيانه .

لقد خلع شوقي على الشعر العربي رونقًا وجلالاً، وألبسه حلة قشيبة لم يظفر بمثلها منذ المتنبي والمعري، وترك على هذا الشعر «بصمة شوقية» ظهرت آثارها – بدرجات متفاوتة الوضوح – في شعر كل من أتى من بعده، حتى الذين عارضوه، وتبنوا شارات أخرى للشعر، مجلوبة مما وراء البحار . ولأن ما فعله شوقي كان «تجديدًا»، ولم يكن «جديدًا»، بقى الباب مفتوحًا لمن أتى بعده ليسبح في تيارات أخرى، ناسيًا أن شوقي «بتجديده» هو الذي وضعه على مشارفها .

ولست أستبعد أن نفوذ شوقي، وثراءه، وطبقته، وقربه من أهل الحل والعقد، وما إلى ذلك من العوامل، أسهم في اتساع شهرته في حياته، لكن كل ذلك لا يمكن أن يفسر بقاءه مهيمنا على الوضع الشعري بعد أن زال عنه كل ذلك؛ فنحن نرى كل يوم أصحاب

الدعاوى الأدبية، من أصحاب الجاه والسلطان، يمكنون لأنفسهم في حياتهم، ويصبحون ملء سمع الحياة الأدبية وبصرها، فإذا زال عنهم الجاه والسلطان، أو زالت عنهم الحياة جملة، انفض سامر أدبهم كأنه لم ينعقد، وطواهم النسيان كأنهم هم أنفسهم لم يكونوا، والعكس صحيح في حالة شعر شوقي الذي بقي على الأيام مصدرًا للتأثير، ونبعًا يرتوي منه المبدع والدارس على السواء، ويلتقي عنده الوليّ والخصم على السواء، وأشبه شعره بالمادة المشعة التي ترسل أشعتها - ربما في بطء، وربما في خفاء، ولكن بدون انقطاع - لتصل تلك الأشعة إلى مساحات بعد مساحات على طول الزمان . ولا يزعجني ما أراه أحيانًا من العزوف المؤقت عن شعر شوقي، وغيره من كنوز الشعر العربي، بل إني لأرتاح إلى بعض ذلك، وأفضل أن تبقى الكنوز الحقيقية مطمورة حتى يتاح لها من يقدرها بالكشف الرفيق عنها، وتناولها بعناية، والاستفادة منها حق الاستفادة، ذلك أفضل كثيرًا عندي من أن يعرض لهذه الكنوز من لا يعرف قدرها، فيسيء إليها بالاستخدام غير المناسب، والتناول الغليظ، وعدم تقديرها حق قدرها، فتكون بذلك عرضة للإهمال الذي يؤدي إلى النهب ثم الضياع .

****

الهوامش

(*) ولد أحمد شوقي سنة ١٨٦٨، وتخرج في مدرسة الحقوق سنة ١٨٨٧، وأرسل في بعثة إلى فرنسا سنة تخرجه، وعاد منها سنة ١٨٩٣، ونُفي إلى أسبانيا سنة ١٩١٥، وعاد من منفاه سنة ١٩٢٠، ونُصِّب أميرًا للشعراء سنة ١٩٢٧، وتوفي سنة١٩٣٢ .

عني الدرس الأدبي بشعره عناية كبيرة، لكن تشوهًا فظيعًا لحق ببعض قصائده في الطبعات التجارية التي ظهرت للشوقيات بعد سنة ١٩٥٢؛ فحذفت منها أبيات، ومقطوعات بأكملها، لأنها تمدح أسرة محمد علي، وظهرت الشوقيات محققة أكثر من مرة، وبيدي آخر ما صدر منها، وهي طبعة علي عبدالمنعم عبدالحميد التي يبدو لي أنها طبعة وافية، وإن شابتها أخطاء في الضبط والعروض، وهي مرتبة حسب الموضوعات، ولها فهرس للقوافي يجعل الرجوع إلى كل ما استشهدت به من شعره سهلاً، لذا لا أرى سببًا في الإشارة إلى صفحات النماذج التي أتناولها، ويكفي أن أشير هنا إلى أن هذه الطبعة من نشر الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٠.

أما ما كتب عن شوقي فهو أكثر من أن يحصى، معظمه بالعربية، وقليل منه بالفرنسية والإنجليزية، ولعل شعره متناول في لغات أخرى . وتناوله البعض في كتب كاملة، وتناوله البعض في فصول من كتب، وتناوله البعض في مقالات، ولم تنقطع الكتابة عنه قط في أية فترة من الفترات .

بعض ما كتب عنه لا يتناول شعره، وإنما يركز في الأغلب على سيرته، مثل ما فعله طاهر الطناحي وابن شوقى حسين شوقي، وسكرتيره أحمد عبد الوهاب أبو العز، وأحمد محفوظ، وبعضه يتناول شعره تناولاً عامًا يخلط بين السيرة وتناول الشعر، وهذا حاصل في معظم ما كتب عنه، ومنه ما كتبه شكيب أرسلان، وشوقي ضيف، وزكي مبارك، ومنها ما يتناول جانبًا من شعره، كما فعل صالح الأشتر، وفوزي عطوي؛ اللذان تناولا شعره الأندلسي، وعادل الغضبان الذى تناول شعره في «ربوع الشام»، والحوفي، والنجدي، وماهر فهمي، الذين تناولوا شعره الإسلامي، ومنها ما يتناول شعره مقارنًا بغيره، كما فعل طه حسين (شوقي

وحافظ)، وعباس حسن (المتنبي وشوقي)، والسيد فرج (أحمد شوقي والمتنبي). وألاحظ – عمومًا – أن نصيب النقد التطبيقي، والتحليل النصي من كل ما كتب عن شوقي، نصيب ضئيل، وأشير في هذا الصدد إلى الكتاب القيم الذي كتبه محمد الهادي الطرابلسي بعنوان: «خصائص الأسلوب في الشوقيات»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦، كما أشير إلى فوزي عطوي «أندلسيات شوقي – بحث تطبيقي»، وصالح الأشتر «في التذوق الجمالي لسينية شوقي»، وتحليل عبد السلام المسدي لـ «ولد الهدى» في كتابه «النقد والحداثة»، وإن كنت أجد صعوبة بالغة في متابعة لغته ومصطلحاته .

وأرى أن ما كتب من نقد تطبيقي عن شعر أحمد شوقي لا يتلاءم، لا من حيث الكم، ولا من حيث الكيف، ولا من أية ناحية أخرى، وهذا الشعر العريض الديباجة، الواسع الأطياف، الذي ينبغي أن يخضع لكل ما استحدثه العصر من أدوات وإجراءات لفحص العمل الشعري، وذلك حتى نؤدي الواجب نحو هذا الشعر ونحو المتلقي، وحتى نحقق مصداقية ما نردده من مكانة هذا الشعر، ونقدم نموذجًا عمليًا لاحتفائنا به .

١ – البيت من شعر شوقي في رثاء الشيخ عبد العزيز جاويش، وهو بتمامه:

أتستكثرون لهم واحدًا   وليُّ القديمِ نصيُر الجديدْ

٢ – ارجع إلى كتاب «شرح القصائد التسع المشهورات» للنحاس، وبقية البيت، كما هو معروف: «أم هل عرفت الدار بعد توهم».

٣ – ديوان «أبو تمام»، بتحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ج١، ص ٢١٤ .

٤ – نجد هذا في معظم صحافة العصر، كما نجده لدى الرأي العام الأدبي الذي مضى صاعدًا حتى انتهى بتتويجه أميرًا للشعراء، ونراه في الكلمات التقريظية المفرطة التي كتبت وقيلت عن حياته، ومنذ وفاته، ونراه في المدح الذي كاله له خليل مطران، وإسعاف النشاشيبي، وعمر فروخ، وإيليا حاوي، فيما كتبوا عنه، كما نراه في موقف كتاب آخرين كعباس حسن الذي فضله على المتنبي، وأحمد زكي عبد الحليم الذي كتب عن وطنيته بطريقة تقريظية .

٥ – قائد الهجوم على شوقي هو العقاد في كتاب «الديوان» على نحو خاص، وفى أماكن أخرى كثيرة في كتاباته وفى مقدمتها «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي». ونحن نعلم أن العقاد هو كاتب الجزء الخاص بشوقي في كتاب «الديوان»، مع أن الثابت على الغلاف أن الكتاب من تأليف العقاد والمازني دون تحديد. وما كتبه العقاد في هذا الكتاب يبدأ بحملة شخصية شديدة جدّاً لا أرى محلاً لإيراد شيء منها هنا، لأن ألفاظها جانحة، ولا تفيدنا في ما نحن فيه . إنما أريد أن أثبت أن العقاد انتهى إلى هذا الرأي «السلبي» في شعر شوقي، وهو ما ذكرت من أنه شعر «القشور والطلاء»، وذلك ضمن نص مشهور في تاريخ النقد العربي الحديث، وهو النص الذي يبدأ بقوله في «الديوان»: «فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها»، وينتهي بقوله: (وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية»،، ج١ ص٦، ١٧.

٦ – تأمل على سبيل المثال كتابات طه حسين والعقاد عن الشعر العربي، والأهمية العظمى التي يعلقانها على وجوب وجود «بصمة شخصية» على الشعر لكي نحكم بأنه شعر صادق، ومن ثم فهو شعر جيد، وهي فكرة منتشرة بصفة خاصة في كتاب «حديث الأربعاء» طه حسين، وبلغت ذروتها عند العقاد في كتاب «ابن الرومي – حياته من شعره».

٧ – فى كتاب: . A. Theory of literature ،Wellek..R. and Warren, p.78 ff حملة عنيفة .... على ما أسميناه المنهج البيوجرافي، أي تفسير شعر الشاعر، أو أدب الكاتب، في ضوء أحداث حياته، و انظرها مفصلة بأسانيدها في كتابي: «في نقد الشعر» ط دار المعارف بالقاهرة .

٨ – حافظ وشوقي في خمسين عامًا، ببلوجرافية، أعدها د. سعد محمد الهجرسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

٩ – مقدمة «الشوقيات» ط الاستقامة بالقاهرة، ١٩٥٠، ص٦ .

١٠ – انظر: Hugh Honur, Neo - Classicism - Penguin, P. 187
وكذلك: James William Johnson, What was Neo - Classicism
مقالة في: The Journal of British studies,Vol. 9, No. 1pp.49-70.

١١ – مقدمة المؤلف للطبعة الأولى« للشوقيات» سنة ١٨٩٨ . ص٦ .

١٢ – انظر في الرؤية الكلاسيكية الجديدة – في ما يتصل بهذه النقطة:
The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory edited by J.A. Cuddon,London.1998,P.542.

١٣ – لمعرفة مواضع كل النصوص الشعرية الواردة في هذا البحث من شعر أحمد شوقي، انظر ما أشرت إليه من قبل (أول هامش) من أنني أعتمد في ذلك ط علي عبد المنعم عبد الحميد، والسبب في سهولة الوصول إلى مواضع ما أذكره، ولذا لا أرى سببًا في ازدحام الهوامش بالإشارة كل مرة إلى موضع النص.

١٤ – يرجع هنا – مرة أخرى – إلى المعلومات الواردة في المرجع المشار إليه في هامش رقم (١٢) .

١٥ – أول من وضع فكرة «العدالة الشعرية» «Poetic Justice» هو السير فيليب سدني (١٥٥٤–١٥٨٦)، وذلك في كتابه الذي حمل في بعض طبعاته عنوان «اعتذار عن الشعر» An Apology for poetry.، وفى بعضها الآخر «دفاع عن الشعر» «The Defense of poetry» و من أوائل من استخدم المصطلح نصًا توماس ريمر (١٦٤١–١٧١٣) في كتابه:

(Tragedies of The Last Age Considered) سرعان ما تلقفها الكلاسيكيون الجدد، وجعلوا منها واحدة من أهم معالم مدرستهم . وأساس الفكرة أساس أخلاقي هو أن الخير لا بد أن يثاب، والشر لا بد أن يعاقب، وعلى الأديب المبدع، طبقًا لذلك، أن يوزع ألوان الثواب والعقاب على نحو يضمن ذلك، ومن شأن هذا أن يحث على فكرة الخير ويثبط فكرة الشر . ومع أن الحياة لا تساعدنا على تحقيق هذا الوضع الإنساني المثالي، فقد تمسك «الكلاسيكيون الجدد» بفكرة الأخلاق هذه، وآمنوا بها، على أساس أن العالم محكوم بيد عليا، ستأخذ على يد الشرير، وتحاسب المخطئ في الوقت الملائم، وذلك مهما بدا من أن المخطئين يفلتون من العقاب، فالعدالة الشعرية هي صورة الحقيقة، وعلى الأدب أن يعكس هذه الصورة. للاستزادة من هذا، انظر كتابي «في نقد الشعر »، المشار إليه في الهامش رقم (٧)، وقاموس المصطلحات المشار إليه في الهامش رقم (١٢).

١٦ – لا جدال في أن الأمة كانت تنتظر من لسانها المعبر عنها – أحمد شوقي ومن في مستواه – أن يكون حاضرًا معها بشعره في الملمات التي تلم بها حتى على مستوى ما يحدث من ذلك بصفة يومية، ولقد بلغ الأمر حدًا عيب فيه على أحمد شوقي أنه تأخر في رصد حادثة دنشواي عامًا كاملاً، وأرى من جانبي أن هذا يعبر عن نوع من عدم النضج فيما يتصل بالمتلقي؛ فشاعر الأمة – أو حتى شاعر القبيلة أو البلاط – لا يمكن أن يلبي حاجة الأمة أو القبيلة أو البلاط على نحو فوري، كما تعكس ذلك الجريدة اليومية مثلاً، وإذًا فتوقيت القول للشاعر، وانتظار أن يكون رد فعله الفني مرهونًا بتوقعات الرأي العام؛ بحيث يصبح العام وقتا طويلاً يفتح الباب للقول بتراخي الشاعر، أو عدم تعاطفه مع الحدث الذي هو الشغل الشاغل للأمة، أو ما إلى ذلك، يعد ضربًا من التعنت، وإرهاق الشاعر، وقد يتطور إلى حرب عليه وإساءة لسمعته وابتزاز له !

١٧ – اتساع الرقعة التاريخية والاجتماعية والحياتية على هذا النحو، ثم المواءمة بين رؤية العلاقة بين الفرد والمجتمع، على هذا النحو الجدلي، ثم التكاملي، هو جوهر ما تراه «الكلاسيكية الجديدة»، وهو ما يؤكد أن شوقي حين ينحو نحوه يكون منتميًا – دون جدال – إلى هذا الاتجاه. راجع:، «Hugh Honour, Neo-Classicism» المشار إليه في الهامش رقم ١٠ .

١٨ – هذا هو تبويب علي عبد المنعم عبد الحميد، وهو تبويب أراه جيدًا، لأنه يحصر على نحو جلي آفاق شعر شوقي الغنائي، وييسر على الباحث الدخول إلى هذا العالم المترامي بنفس مطمئنة إلى أنه لن يفوته شيء منه .

١٩ – محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤، وانظر ما ذكر عن هذا الكتاب في الهامش (*).

٢٠ – أورد هنا القصة التي رواها أحمد شوقي في مقدمته التي كتبها للطبعة الأولى من الشوقيات، والمشار إليها أكثر من مرة في هذا البحث، وأرى فيها فائدة في ما يتصل بهذه النقطة التي أحاول إيضاحها، وهي أنه كان يعتقد أن موهبته غير عادية، وأنه جاء ليحدث حدثا في الحياة، فيما تؤهله له تلك الموهبة . يقول شوقي: «حدثني سيد ندماء هذا العصر المرحوم الشيخ علي الليثي قال: لقيت أباك وأنت حمل لم يوضع بعد فقص عليَّ حلمًا رآه في نومه فقلت له وأنا أمازحه ليولدن لك ولد يخرق كما تقول العامة خرقًا في الإسلام . ثم اتفق

أني عدت الشيخ في مرض الموت وكانت في يده نسخة من جريدة الأهرام فابتدر خطابي يقول: هذا تأويل رؤيا أبيك يا شوقي، فوالله ما قالها قبل في الإسلام أحد، قلت: وما تلك يا مولاي، قال: قصيدتك في وصف (البال) التي تقول في مطلعها:

حفّ كأسَها الحببُ فهيَ فضةٌ ذهبُ

و ها هي في يدي أقرأها . فاستعذت بالله وقلت له الحمد لله الذي جعل هذه هي «الخرق» ولم يضر بي الإسلام فتيلاً . ١هـ » (ص١٥) . ومما ينبغي ذكره أن محمد المويلحي في جريدة «مصباح الشرق» حاول في أقدم نقد كتب عن شوقي (١٩٠٠) توجيه هذه الرؤيا توجيها آخر، لكن العبرة هنا بما فهمه شوقي منها .

٢١ – لا بد أن أقول هنا إنني أشبه «كبار الحوادث في وادي النيل» بالإلياذة، والشاهنامة، من بعض الجوانب، والإ فأنا على وعي بكل ما بين قصيدة شوقي وملحمة هوميروس مثلاً من فروق، وهي فروق جوهرية لا يصح إغفالها .

٢٢ – انظر الأبيات في المعلقة، وانظر المعلقة كاملة في «شرح القصائد التسع المشهورات» للنحاس المشار إليه في الهامش رقم (٢) .

٢٣ – انظر القصيدة كاملة في «المفضليات» للضبي، وانظر تحليلاً لها قمت به، وأهديته إلى محمود شاكر في ميلاده السبعين، ونشر في «دراسات عربية وإسلامية»، مطبعة المدني (١٩٨٢) من ص٥١٥ إلى ص٥٣٥ .

٢٤ – أود أن أُلفت نظر القارئ هنا إلى كتاب الدكتور عبد الله التطاوي «التراث والمعارضة عند أحمد شوقي» من نشر دار غريب بالقاهرة سنة ١٩٩٧ .

٢٥ – انظر مثالاً على ذلك، ما توصلت إليه Margaret Larkin من فروق بين قصيدة المتنبي في رثاء جدته، وقصيدة أحمد شوقي في رثاء أمه، وذلك في بحثها المعنون:

Two Examples of Ritha A comparison between Ahmed Shawqi and al-mutanabbi Journal of Arabic Literature ،Xv1,pp.18-38.

٢٦ – ثمة أعمال تمت في تحرير المصطلحات الأدبية والنقدية في التراث العربي، أخص منها بالذكر المعجم الذي أعده الدكتور أحمد مطلوب، والآخر الذي أعده محمود الربداوي، وكذلك الرسالة التي أعدها عبد المطلب زيد للحصول على الدكتوراه . أما في الحديث فأنوه بمعجم مجدي وهبة . Literary Terms .

٢٧ – أخبرني صديق من تلامذة طه حسين أن أستاذه عوتب على إفراطه في مدح الملك فاروق في افتتاح جامعة الإسكندرية، فكان جوابه أنه يريد بهذا أن يستميله لتسخو يده بمزيد من الإنفاق على المؤسسات العلمية التي سيعود نفعها على أبناء الشعب في نهاية المطاف . وقد بدا هذا التلميذ مقتنعًا بتعليل أستاذه؛ وسؤالي هو لماذا نسمح لطه حسين أن يستخدم وسيلة المديح المفرط لنيل غرض شريف يصل نفعه إلى الناس، ونحرم شوقي من أن يكون له نفس الأهداف من خلال مدح الخديويين والملوك ؟ إن مدائح شوقي في الحكام كثيرة، ولكن دعوته إلى العلم، والاصلاح، والبر، والتنوير، وإرساء شتى المؤسسات التي ينتفع بها الناس لا الحكام، كثيرة أيضًا، والذي يقبل تعليل طه حسين عليه أن يفترض الدوافع ذاتها عند شوقي، وأن يقبلها، وإلا كنا كمن يفتش في ضمائر الناس، أو يحتكر الحكم بالصواب والخطأ دون سند أو دليل .

٢٨ – مقدمة هيكل المشار إليها في الهامش رقم ٩، ص١١ .

٢٩ – هذا واضح جدًا في ما يسمى بقصيدة المديح في الشعر العربي الكلاسيكي، وقد لاحظت في تحليلي لقصيدة المثقب العبدي، المشار إليها في الهامش رقم (٢٣)، أنه خصص القسم الأكبر منها لوصف الناقة، مستغرقًا في هذا الوصف، وذلك بعد مقدمة غزلية قصيرة، ولم يترك لمادحه – ويا للدهشة – سوى بيت واحد، أعقبه بحكمة عامة ختم بها القصيدة !

٣٠ – لمزيد من النظر في هذه النقطة، يراجع كتاب J.R.de J. Jackson

بعنوان:

Historical Criticism and the Meaning of Texts Routledge London and New York 1989,pp.4ff.

٣١ – أما شهرة القصيدة، والاقتباس المتكرر منها، وتضمين كثير من أبياتها النصوص المدرسية، فلا يحتاج إلى تعليق، وأما التندر بالمعلم انطلاقًا منها، فأشهره ما عارضها به الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان من قوله، وكان يعمل بالتدريس:

شــوقي يقــول ومــا درى بمصــيــبــتـي
كـــــــاد المـعـلـم أن يـكـون رســـــــولا

أو قوله:

يـا مـن يـريـد الإنـتــــحـــــارَ وجـــــدتـه
إنّ المـعـلـمَ لا يـعـــــــــيـشُ طـويـلا

والمدهش في هذا كله أن إبراهيم طوقان – فعلاً – لم يعش طويلاً !

٣٢ – من الدراسات الحديثة المفيدة التي عنيت بموضوع الشعر القصصي في القديم كتاب الدكتور أحمد محمد النجار: «تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي»، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣٣ – أود أن أشير هنا إلى سفر جليل مهضوم الحق هو كتاب عبد الرزاق حميدة «قصص الحيوان في الأدب العربي»، مكتبة الأنجلو، 1951، وهو عمل يستفاد منه كثيرًا، وينسب الفضل فيه إلى صاحبه قليلاً .

٣٤ – انظر الفصل الأخير من المرجع السابق.

٣٥ – ببلوجرافية الهجرسي، المشار إليها في الهامش رقم ٨ .

36 - David Daiches, Critical Approaches to Literature, 1956, p322.

****

مدير الجلسة: أ.د.بسام قطوس

شكرًا جزيلاً للدكتور محمود الربيعي، وكما رأينا أحمد شوقي مفتاح دراسته عند أخينا الدكتور محمود أنه ولي القديم نصير الجديد، بمعنى أنه كان مخلصًا، للتقاليد الفنية القديمة للكلاسيكية المتعارفة ثم كان مطلاً على نوع من التجديد.

والآن يسعدنا أن نقدم الدكتور فلوريال سانغوستان ليلخص لنا بحثه في ربع ساعة.. فليتفضل..

****

مدخل إلى قراءة أحمد شوقي

«ولي القديم نصير الجديد»

أ. د. محمود الربيعي

الملخص

ينظر هذا البحث في عناصر «الكلاسيكية الجديدة» في شعر أحمد شوقي فيجدها متجلية في رؤيته العامة، وفي نصوص قصائده على السواء. ومجمل القول في هذه الرؤية أنها ترى الكون كلاً واحدًا، ممتدًا متساوقًا، جذوره عميقة في الماضي، وسيقانه سامقة في الحاضر، وفروعه في حركة دائبة نحو المستقبل، وهو بهذا كله يصف نفسه حين يقول عن عبدالعزيز جاويش في رثائه له إنه «وليّ القديم نصير الجديد» هو الشاعر الذي يمجد الماضي، تاريخًا، وعقيدة، وشعره من هذه الناحية معرض للوحات مضيئة لمئات الأحداث والرجال والقيم التي كونت البنية العميقة للحاضر. والماضي عنده ليس ميتًا وإنما هو منظومة تغذى الحاضر وتدعمه فيصبح قادرًا على استشراف المستقبل والامتداد فيه، وذلك يرى الشاعر الكون رؤية متزامنة عناصرها الماضي الملهم، والحاضر الحي، والمستقبل المتخيل.

وإذا كانت مرجعية الماضي التي رصدها هذا البحث في شعر أحمد شوقي مرجعية نموذجية، فصورة الحاضر فيه صورة واقعية نقدية، ترسي عناصره الأساسية في بيان كلاسيكي رصين، وتتحدث بلسان الأمة في جوهر همومها، وتحفز الهمم في وخز أليم أحيانًا، وتسلط الضوء على مقومات التقدم، وتشير نحو المستقبل الأفضل مراهنة على عمد الحضارة الأساسية: العلم، والأخلاق والعمل والعمال، والشبيبة الناهضة، والمرأة المتجددة، والاقتصاد المتين.

وكما يرصد هذا البحث موقف أحمد شوقي من ماضي الأمة، وعمود الشعر العربي، وحاضر الوطن، وصورة مستقبله، يرصد الأوتار الإضافية التي أضافها إلى قيثارة الشعر العربي، فيفحص عنصرين عرف بهما هما حكاياته الخرافية، ومسرحه الشعري. وهذا الفحص هو دليل الباحث الذي يساعده على تحديد مكانة أحمد شوقي بين أبناء جيله، وفي مسيرة الشعر العربي بصفة عامة، وهي مكانة تضعه موضع «المفصل الحي» في جسم هذا الشعر، بحيث يمكن القول في طمأنينه إن تطور هذا الشعر على هذا النحو الذي تصور به مدين لأحمد شوقي – كما هو مدين لكل شاعر عبقري من أبنائه بتجديد شبابه عن طريق إعطائه دفعة هائلة إلى الأمام لم تكن لتتاح له لولا شعر هذا الشاعر العظيم.

****

Introduction on how to read Ahmad Shawki
“Master of the Ancient and Supporter of the Modern”

Prof. Dr. Mahmoud Al-Rabe’i

Abstract

The study examines the “new classic “elements in Shawki’s poetry which is manifested in his general vision and the contexts of his poems in the same manner. Generally speaking, his vision concentrates on the universe as one unit, equally extended where its roots are deep in the past, its truck is lofty in the present and the branches are in a continuous movement towards the future. Thus, Shawki describes himself when he elegized AbdulAziz Jaweesh and called him the master of the past and supporter of the present. Shawki glorified the past with all its history, heritage and belief. The past for him is still alive in a form of a matrix that feeds and supports the present. Therefore, the poet looks at the universe in a simultaneous vision where its elements are the inspired past, live present and imagined and expected future.

If the reference of the past observed by the researcher about Shawki’s poetry is taken as a model then the picture of the present is a real and critical one where the basic elements are anchored in a sound and classical statement, emphasizing the essence of the nation’s concerns, shedding light on the main constituents of progress and pointing at the best future depending on the basic pillars of civilization which is embodied in science, morals, labor and laborers, rising and energetic youth, renewed women and firm economy.

Moreover, this study examines Shawki’s attitude with regard to the nation’s past, the Arabic poetry pillar, and country’s present and its future vision. The study also registers the strings that Shawki added to the Arab poetry lyre to examine two elements embodying his legendary anecdotes and poetic theater.

****

Introduction sur lA Lecture de Ahmad Shawki
“Maître dans le passé , champiom de la modernité”

Prof. Dr. Mahmoud Al-Rabe’i

Résumé

Ce résumé nous livre les éléments du néo-classicisme dans la poésie de Chawki et qui sont bien clairs en général dans les textes de ses poèmes également. Ainsi en partant de ce principe l'on peut dire que cette vision se verse dans l'univers en tant qu'entité unique, élargie et égale, ayant des racines fixes et solides dans le passé, dans le présent et ses membres sont en continuel mouvement vers l'avenir. Quant il dédie à Abd al-Aziz Jawich une oraison funèbre Chawki dit: "l'allégeance et le passé sont partisans du présent". C'est le poète par excellence qui glorifie le passé en tant qu'histoire et conception et sa poésie est en cela une galerie de tableaux lumineux à multiples événements où les hommes et les valeurs constituent les bases profondes du présent. Le passé ne meurt pas au contraire il est une institution qui enrichit le présent, le stimulant pour le surveiller et se prolonger en lui. Ainsi le poète considère l'univers qui converge vers le passé inspirateur, le présent vif et l'avenir imaginé.

La référence au passé que ce traité a accordée aux poèmes de Chawki est une référence moderne. L'image du présent et l'image réelle critique se basant sur un classicisme sérieux parlant au nom d'une nation ayant le même problème majeur stimulant les bonnes consciences à la douleur des fois, par contre elle accentue les piliers du progrès, désigne un avenir meilleur pariant, sur les bases de la culture fondamentale tels que: les sciences, la moral, le travail et les travailleurs, la jeunesse en évolution, la femme en continuel renouveau et l'économie solide.

Ajoutons aussi la valeur importante de la poésie de Chawki situons le parmi les plus grands: "l'articulation vivante", dans le corps de la poésie en général. L'évolution de cette dernière a une dette envers le géant Chawki: il est le rénovateur qui a conféré à la poésie une place privilégiée et remarquable.

****

Ahmad Shawqî : chant du cygne de la poésie néo-classique arabe

Prof. Dr. Floréal SANAGUSTIN
Université de Lyon (France)
Institut Français du Proche-Orient (Damas)

Réunir Lamartine et Ahmad Shawqî (1868-1932) dans un même colloque peut paraître incongru au premier abord tant le contexte de production est différent mais, à bien y regarder, les points de rencontre entre les deux poètes existent. Tout d'abord, ils furent quasiment contemporains puisque Shawqî naquit un an avant que Lamartine ne meure (1869). Tous deux appartinrent mutatis mutandis, dans leurs pays respectifs, à un courant poétique néo-classicisant. Ils étaient pareillement issus de milieux aisés et fréquentèrent, durant leur vie, les puissants de ce monde. Par ailleurs, tous deux voyagèrent, Lamartine vers l'Orient, à la recherche des origines de notre civilisation, Shawqî en France et en Espagne où il fut exilé quelques années, séjour qui marqua sa production poétique. Enfin, je dirais que ce furent d'immenses poètes, Lamartine pour le romantisme et Shawqî pour la poésie néo-classique arabe ; toutefois, on notera qu'ils appartinrent à deux traditions distinctes et que par conséquent Lamartine n'influença pas directement le poète égyptien, même si ce dernier connaissait l'œuvre de celui-là.

Au XIXe siècle, vers 1850, l'art poétique vivait une période de décadence en Egypte. Le premier poète à avoir insufflé un souffle nouveau à la production poétique locale et arabe en général, fut Sâmî al-Barûdî et, de ce fait, on peut le considérer avec raison, suivant en cela Shawqî Dayf dans son ouvrage Shawqî, shâ'ir al-'asr al-hadîth, comme le précurseur de Shawqî, notamment au plan de la spontanéité de l'écriture. Ainsi il écrit : « Le destin semble avoir amené al-Bârûdî à être le précurseur de Shawqî … Al-Bârûdî avait déjà dépouillé sa poésie de toutes les difficultés dans lesquelles se débattaient ses prédécesseurs comme al-Darwîsh et al-Khashshâb, ou ses contemporains comme al-Sa''âtî et 'Alî al-Laythî. Il lui insuffla une nouvelle spontanéité et lui retira cette profusion de badî' qui l'entravait. Alors, la source jaillit et la poésie se répandit ».

Du point de vue de sa culture poétique, on sait que Shawqî connaissait Musset et Hugo et appréciait, chez les Arabes, Abû Tammâm, Mutanabbî et Ibn al-Rûmî au point de déclarer : « Je considère Mutanabbî

comme mon premier maître ». Durant son séjour en France, il traduisit même en arabe Le Lac de Lamartine. Il connaissait les romantiques français au point d'être influencé, dans le poème « Kibâr al-hawâdith » qui introduit son Dîwân (al-Shawqiyât), par la Légende des siècles de Hugo et au point de présider, un temps, aux destinés du groupe romantique égyptien Apollo. Son rapport privilégié à la poésie arabe ancienne se manifeste aussi dans le nom qu'il donna à sa maison du Caire : Karmat ibn Hâni', en hommage au grand poète abbasside Abû Nuwâs al-Hasan ibn Hâni'. Shawqî, dont la culture classique était grande, n'hésitait pas à emprunter volontiers certains de ses vers à de grands poètes arabes anciens comme dans une pièce - elle fait partie des ses turquiyât - qu'il composa à l'occasion de la guerre gréco-turque et du traité de Lausanne et dont le premier vers est directement inspiré d'Abû Tammâm. Taha Husayn, dans son Hâfiz wa Shawqî, se moque de l'exploitation par Shawqî, dans cette pièce, de ces figures éculées : « Aussi nous rîmes et ces images anciennes et usées dont Shawqî se servait pour dépeindre la vie moderne actuelle nous firent éclater de rire et déchaînèrent nos railleries ».

Elevé à proximité des Khédives Tawfiq et 'Abbas, Shawqî fut nommé, à son retour de Montpellier, en 1891, au Bureau français du Khédive. Il bénéficia, de plus, du soutien de Butrus Ghâlî, homme politique éminent, président du Conseil (assassiné en 1910), et de Bishr Taqla, fondateur du quotidien al-Ahrâm. Son parcours poétique comprend plusieurs phases que l'on peut résumer comme suit. De 1881 à 1914, Shawqî fut le panégyriste du palais et fut, de ce fait critiqué et taxé d'agent du régime et d'ultraroyaliste. Il alla même jusqu'à attaquer Ahmad al-'Urâbî, chef de la révolution nationale égyptienne et ennemi des Anglais. On peut dire qu'il occupait, par conséquent, la fonction de poète de cour. Taha Husayn, dans son Hâfiz wa Shawqî, le critique vivement, prenant parti pour Hâfiz Ibrahim, l'autre grand poète de l'époque, et al-'Aqqad, dans son Shu'arâ' misr wa bi'atuhum fil-jîl al-mâdî se montra très sévère à son égard. On peut donc considérer que Shawqî, durant cette première période, se forma en tant que fonctionnaire et poète, s'essayant même au roman historique et enrichissant son style.

De 1914 à 1919, Shawqi, qui manifestait une certaine hostilité envers les Anglais, fut exilé par le pouvoir khédival en Espagne, ce qui mit fin brutalement à sa carrière de poète de cour. Durant cette parenthèse douloureuse, il perdit tout : la vie luxueuse, la proximité du pouvoir, la sollicitude des flagorneurs … En 1914, les Anglais nommèrent, à la place du Khédive 'Abbas qui lui était favorable, Husayn Kâmil et ils transformèrent l'Egypte en protectorat.

De 1919 à 1932, le poète change d'orientation et devient le héraut des nationalistes égyptiens. Selon la formule consacrée, de « poète des émirs » (shâ'ir al-umarâ'), il devient émir des poètes (amîr al-shu'arâ'). Chaque événement donne lieu à un poème de circonstance, mais toujours de bonne facture : la réforme d'al-Azhar, la création de la banque d'Egypte, le rapport Milner (très critique à l'encontre de la politique britannique et qui justifiait indirectement l'action des Nationalistes), le cinquantième anniversaire de la fondation de Dâr al-'ulûm, l'exploit des aviateurs français Bonnier et Védrines à l'occasion de leur vol Paris-Le Caire en 1914 … Shawqî accède alors au statut de chantre de l'Egypte nouvelle porteur des aspirations du peuple. Il lui manquait une tribune ; il la trouva en la personne du chanteur Muhammad 'Abd al-Wahhâb qu'il rencontra à Alexandrie en 1924, et qui interprètera, de façon magistrale, ses poèmes, les rendant immédiatement populaires. Shawqî écrira de lui, dans son thrène du grand Sayyid Darwîsh : « Il est, au royaume de Fu'âd, un rossignol comme il n'en a point été donné aux califes ». A partir de ce moment-là, les deux hommes furent liés par une amitié profonde et ils parcoururent le monde ensemble, allant de Damas à Beyrouth ou Paris en y rencontrant un succès croissant. Parallèlement, Shawqî tenait salon dans sa célèbre villa Karmat ibn Hâni', alternant la déclamation de ses vers, l'écoute de la musique et les séances bachiques.

Les sources d'inspiration de Shawqî sont le patrimoine égyptien ancien et la grandeur passée du pays chantés dans un style épique (al-fir'awniyât), l'évocation de la magnificence ottomane et de l'action des Turcs dans la défense de l'islam (al-turkiyât), les thèmes religieux (islâmiyât) et notamment la vie du Prophète de l'islam évoquée dans son célèbre poème al-Hamziya al-nabawiya qui fut interprété par Umm Kalthûm et lui valut un succès inégalé, et enfin le nationalisme égyptien représenté par des personnalités telles que Sa'ad Zaghlûl. On notera, d'autre part, que Shawqî ne resta pas étranger non plus au mouvement d'émancipation de la femme qui, dès le début du siècle avait agité les esprits avec l'œuvre célèbre de Qâsim Amîn (Tahrîr al-mar'a, 1904) et l'action de la fondatrice de l'Union féministe égyptienne, Hudâ Sha'râwî, auprès du parlement égyptien pour faire reconnaître les droits de la femme. Le poète composa plusieurs pièces dans lesquelles il s'intéressait, en adoptant une position modérée, au statut de la femme arabe et musulmane. Dans l'un des poèmes, il revendique pour elle le statut privilégié qu'elle avait au début de l'Islam, dans un autre, il s'en prend au côté immoral de certaines mariages dans lesquels, la jeune épouse, mariée à un vieillard, devient un objet sexuel.

Grâce à sa maîtrise de la composition et aux thématiques abordées, mais aussi grâce à son exploitation habile des médias que furent les

chanteurs et la radio, Shawqî jouit d'une grande renommée, non seulement dans son pays mais aussi dans tout le monde arabe. Son ami, le chanteur Muhammad 'Abd al-Wahhâb mit en musique et interpréta de nombreux poèmes dont Yâ jârat al-wâdî, Khada'ûhâ, Ana antûniyû, mélodies émouvantes qui envoûtèrent les foules. Selon S. Jayyûshî, il fut le poète de sa génération, le néo-classicisme – qui avait été lancé par le poète Bârûdî - culminant avec son œuvre. Il revivifia la poésie ancienne et la mit au goût du jour durablement tout en la débarrassant en partie de ses archaïsmes (car il en reste beaucoup), suivant en cela un mouvement qui avait, quelques décennies plus tôt, contribué à renouveler la prose arabe. En outre, Shawqî ne mettait jamais en avant son expérience de poète mais se complaisait dans un style panégyrique et dans une poésie de circonstance.

Sa renommée et la persistance de son succès, tout particulièrement durant les deuxième et troisième phases de sa vie, sont à mettre au compte de l'exil, qui l'amena à chanter la nostalgie de son pays et à se libérer de la cour et du palais, et de son adhésion à la logique du nationalisme, son pays vivant alors, ne l'oublions pas, sous le joug britannique. Cette poésie, dans laquelle il se faisait l'écho des grands événements de son temps, allait dans le sens des aspirations des masses arabes ; aussi, dès 1927, sera-t-il honoré comme le « prince des poètes arabes ». Toutefois, Shawqî fut critiqué, comme je l'ai dit, par Taha Husayn et 'Aqqâd notamment dont on remarquera qu'ils appliquaient des concepts esthétiques occidentaux en mettant en exergue une technique poétique peu assurée et monotone. Mais ils négligeaient le fait que toute poésie exprime l'émotion esthétique propre à chaque peuple, à chaque culture.

Malgré ces critiques acerbes, Shawqî fut reconnu par ses contemporains comme le barde du monde arabe. A quoi tenait une telle popularité ? Il était un véritable artisan du vers et avait une grande maîtrise des outils de l'énonciation. De plus, ses poèmes monorimes, construits selon la tradition prosodique arabe classique, étaient faciles à retenir même par des amateurs peu ou pas instruits (contrairement à la presse ou à la littérature romanesque qui supposaient une instruction déjà assurée et quelques connaissances en arabe littéraire). Shawqî se caractérisait aussi par une très grande musicalité de ses vers, ce qui se vérifie par exemple dans le poème intitulé Nahj al-burda. Une autre raison tient à la capacité qu'avait Shawqî de toucher la fibre poétique des Arabes, et des musulmans dans leur ensemble, par son discours panarabe et panislamique. Il savait aussi utiliser, à bon escient, les thèmes de la nostalgie lorsqu'il s'inspirait, par exemple, dans une de ses pièces de théâtre, du récit de Majnûn Laylâ, deux amants platoniques mythiques de

l'époque omeyyade, ou qu'il rappelait, dans certains poèmes, la grandeur des Arabes à l'époque du califat ou leur sagesse proverbiale.

Shawqî mourut en 1932, soit quelques années à peine avant l'émergence de ce qu'il est convenu d'appeler la poésie libre (al-shi'r al-hurr) dont les promoteurs furent, dès 1937, Louis 'Awad au Liban, Nâzik al-Malâ'ika et Badr Shaker al-Sayyab en Irak. Ce courant novateur allait bouleverser en profondeur la structure du poème : abandon des mètres classiques construits selon le système dit al-'amûd al-khalîlî, de la rime unique, des hémistiches, du lexique archaïsant, renouvellement des thématiques et des sources d'inspiration etc… Rôle majeur du vécu du poète, de ses expériences personnelles ; affirmation de convictions politiques souvent progressistes (c'était l'époque de la genèse des mouvements de libération nationale dans le monde arabe et de la poussée des idées communistes) ; mention de la question palestinienne ; évocation de l'état déplorable des sociétés arabes etc ... Il faut ajouter à ces caractéristiques un recours systématique au symbolisme, aux mythes, ce qui rend parfois cette poésie assez hermétique pour le profane. Toutefois, cette poésie nouvelle rend compte des attentes du public et de l'instabilité du monde actuel.

Que reste-t-il alors de la poésie de Shawqî ? Les tenants de la poésie classicisante sont encore légion dans le monde arabe et, grâce au relais idéal que constitue la chanson (Muhammad 'Abd al-Wahhab, Umm Kulthum etc…), les poèmes de Shawqî font encore vibrer l'âme égyptienne. La célébration du cinquantième anniversaire de sa mort donna lieu à des festivités grandioses au Caire, en présence des autorités égyptiennes et des figures les plus éminentes de la littérature arabe et européenne. Il faut aussi rappeler, bien que ce ne soit pas l'objet de notre étude, que l'on doit à Shawqî des pièces de théâtre de belle facture : Majnûn Laylâ (1916), Masra' kliyubâtrâ (1917), Amîrat al-andalus et 'Antara (1932). Il écrivit également quelques romans historiques inspirés de l'Egypte des Pharaons ou de la Perse ancienne comme, par exemple : Riwâyat 'Adhrâ' al-Hind, aw tamaddun al-farâ'inah (1897), Riwâyat waraqat al-âs (1914).

Il est donc indéniable que Shawqî fut un poète né (matbû'), comme l'écrivait Muhammad Husayn Heykal dans sa préface à la première édition des Shawqiyât, et que son œuvre poétique ne laissa personne indifférent. Il eut des zélateurs fervents qui appréciaient ses thèmes épiques, ses pièces ciselées et son style si proche de celui des grands poètes arabes du passé même si, dans un même temps, sa production collait à l'actualité culturelle et politique et qu'il se faisait l'écho des idéaux d'une époque. Il eut aussi des détracteurs sévères qui ne manquaient pas de relever le côté passéiste de son œuvre - ringard dirait-on aujourd'hui

familièrement - et son opportunisme, du moins durant la première partie de sa vie, et sa connivence avec le palais. Certains, comme A. Z. Abûshâdî, dans son étude comparative sur Shawqî, Hâfiz et Mutrân, relèvent que sans le statut social aristocratique qui était le sien et sa jeunesse dorée, Shawqî n'aurait probablement jamais atteint une telle renommée.

Il est donc indéniable que Shawqî fut un des derniers, sinon le dernier représentant éminent de la poésie arabe néo-classique et que son œuvre en fut le chant du cygne. Après lui, la poésie arabe s'engagea sur les voies de la modernité et, aujourd'hui, des poètes comme le Syrien Adonis ou le Palestinien Mahmûd Darwish font entendre une voix d'une grande sensibilité et d'une grande universalité, d'autant plus que nombre de leurs poèmes ont été traduits en langues étrangères. Et c'est peut-être cette ampleur universelle, qui fait les grands poètes, qui manqua à Shawqî dont l'œuvre demeura généralement associée aux événements de son temps - qu'ils soient mineurs ou majeurs - toujours liés à l'Egypte et au monde arabe et musulman. Enfin, disons que le destin a voulu qu'il disparaisse à un moment charnière entre la fin du classicisme et le début d'une ère nouvelle marquée par l'émergence de la poésie libre qui rejeta en bloc la tradition poétique arabe, renvoyant la production de Shawqî à un passé abhorré.

أ.د.بسام قطوس

شكراً جزيلاً للدكتور فلوريال سانغوستان على محاضرته، بعد هذه السياحة النقدية مع شوقي بين مرحلتي القصر وما بعد القصر وما نتج عن كل مرحلة من شعر له مواصفات جمالية تختلف عن المرحلة الأخرى. وإلى أحمد شوقي والغرب، مع فارسَينا الدكتور فوزي عيسى، والدكتور صالح جواد الطعمة،، وأعطي الكلمة للدكتور فوزي عيسى من مصر، وقد تدرّج في وظائف الجامعة إلى أن رقي إلى درجة أستاذ عام ١٩٨٩، وهو رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب جامعة الإسكندرية، وعضو اتحاد كتاب مصر، نشر العديد من المقالات والدراسات والدواوين الشعرية، ومن دواوينه: أحبك رغم أحزاني، ولديّ أقوال أخرى، ومن مؤلفاته: شعراء معاصرون، قراءة في الشعر المعاصر، والعروض العربي ومحاولات التجديد، وله كتب أخرى، لكنني أعطيه الكلمة الآن ليتفضل مشكورًا

****

صورة الغرب في شعر شوقي

أ. د. فوزي عيسى

أتوجه بجزيل الشكر إلى مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين على دعوتها الكريمة لي، هذا البحث يعنى باستجلاء صورة الغرب في شعر شوقي، (نص بحث د.فوزي عيسى - صورة الغرب في شعر شوقي)

ثمة مؤثرات عامة وأخرى خاصة أسهمت في تشكيل صورة الغرب في شعر شوقي، فمن المؤثرات العامة انفتاح مصر على أوربا في القرن التاسع عشر وذلك بعد مجيء الحملة الفرنسية في سنة ١٧٩٨م، إذ رأى المصريون مظهرًا جديدًا من مظاهر الحياة لم يكن لهم في تاريخهم الأخير به عهد[١] ، فشاهدوا عن قرب عادات الفرنسيين في أكلهم وأزيائهم ولهوهم، وما كانوا يقيمون من حفلات التمثيل والغناء والرقص والموسيقى، كما لفتت الحملة المصريين إلى ما أصابه الغربيون من تقدم في العلم، فقد أسس نابليون المجمع العلمي المصري على غرار المجمع العلمي الفرنسي، وأنشأ معامل ومكتبات، ورأى المصريون المطبعة التي جلبها نابليون معه.[٢]

وقد زاد احتكاك مصر بأوربا بعد تولي محمد علي حكم مصر في سنة ١٨٠٦ م، إذ اهتم بإرسال البعثات إلى أوربا فاطلع هؤلاء المبعوثون على مظاهر الحياة والتقدم واختلطوا بالحياة الغربية وتأثروا بها واتصلوا بآداب الغرب وأفادوا منها، وكان ممن سافر في هذه البعثات رفاعة الطهطاوي الذي لعب دورًا كبيرًا في هذا المجال، وألف كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» مُظهرًا إعجابه بنمط الحياة الفرنسية وبما أرسته فرنسا بعد ثورتها من مبادئ الحرية والديموقراطية، و قد عاد رفاعة مع غيره من المبعوثين فشاركوا في حركة الترجمة، وأنشأ محمد علي مدرسة الألسن لتعليم اللغات الأجنبية وعيّن رفاعة ناظرًا لها كما عينه رئيسًا لقلم الترجمة الذي تأسس سنة ١٨٤٢، ومن المؤكد أننا أخذنا بعد خروج الحملة (الفرنسية) من ديارنا نتجه إلى أوربا ونحاول أن نفيد منها

في الحياة العقلية والأدبية، فقد أدارت مصر وجهها إلى الشمال، وأخذت تفتح أنهارها الذهنية والفكرية لاستقبال جداول الحياة العقلية الأوربية[٣] .

وبعد أن خضعت مصر للاحتلال الإنجليزي حاول الإنجليز أن يفرضوا ثقافتهم ولغتهم على المصريين، فجعلوها لغة العلم وأجبروا طلبة العلم على تعلمها وإجادتها وقصروا إرسال البعثات على بلادهم، ولم يأتِ عصر إسماعيل حتى خطت مصر خطوات واسعة نحو الامتزاج بالحضارة الأوربية.

وأخذ كل شيء فيها يصطبغ صبغة حقيقة بتلك الحضارة ، فمن ناحية السياسة والتشريع أخذت مصر بنظام نيابي وقضائي يشبه النظام الفرنسي، ومن ناحية التعليم أنشئت المدارس العالية المختلفة، وتأسس كثير من المدارس الابتدائية والثانوية، كما تأسست مدرسة للبنات، فالتعليم أصبح غاية لنفسه، ولم يعد يراد به الجيش، وإنما أصبح يراد به الشعب . وأخذت مصر في تحضر واسع، فتأسست الأوبرًا، وأنشأ يعقوب صنوع فرقة تمثيلية كان يترجم لها، ويؤلف تمثيليات مختلفة، وهي إن تكن بالعامية فإنها تدل على أن مصر أخذت في التحول، بل أخذت تبدأ دورة حضارية جديدة .

واشتد الاتصال بيننا وبين أوربا منذ فتحت قناة السويس، فالأوربيون يفدون على مصر يؤسسون بها الشركات والمصارف، ونحن نكثر من البعوث إلى أوربا لنطَّلع على ثقافات القوم الكبرى التي مكنتهم من السيطرة على الحياة والمتعة بها، ويعود المبعوثون إلينا وقد حملوا لنا أزوادًا من الحضارة الأوربية.[٤]

وكان للأدباء اللبنانيين والسوريين الذين هاجروا إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر أثر في تعميق صلة مصر بالغرب وحضارته وأدبه، فقد نهضوا بالصحافة المصرية والمسرح المصري وعملوا في حقل الترجمة، فترجموا كثيرًا من الأدب الأوربي وأسهموا مع الأدباء المصريين في تقوية الاتجاه نحو الآداب الأوربية، وتعرف المصريون من خلال هذه الجهود على أدب شكسبير وموليير وهوجو وكورني وغيرهم، وعلى هذا النحو جرى في أدبنا منذ أواخر القرن التاسع عشر تيار غربيّ قويّ .

وقد عاش شوقي في تلك الأجواء وتأثر بها إلى جانب المؤثرات الخاصة ومنها ثقافته وتعليمه، فقد التحق بقسم الترجمة بكلية الحقوق سنة ١٨٨٥، وظلّ بها عامين مُنح بعدها

الشهادة النهائية في فن الترجمة سنة ١٩٨٧، واستطاع أن يتقن اللغة الفرنسية إلى جانب التركية التي تعلمها من جدته، وقد اجتمعت في تكوينه أصول أربعة فهو عربي تركي يوناني جركسي بجدته لأبيه[٥] ، وقد عينه الخديوي توفيق في قسم الترجمة في قلم السكرتارية الخديوية «ثم أرسله على نفقته في بعثة إلى فرنسا(١٨٩٠ - ١٨٩٣) ليكمل دراسة الحقوق، وفي ذلك يقول شوقي : ثم لم يحل عليّ حول في الخدمة الشريفة حتى رأى الخديوي، أن أبلغ التأديب في أوربا، فخيَّرني في ذلك وفيما أريده من العلوم، فاخترت الحقوق لعلمي أنها تكاد تكون من الأدب وأن لا قدم فيها لمن لا لسان له، فأشار عليّ الأمير عندئذٍ أن أجمع في الدراسة بينها وبين الآداب الفرنساوية بقدر الإمكان».[٦] وكان توفيق حريصًا على هذا الأمر حتى إنه كتب لشوقي في بعض رسائله : «يجب ألا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدينة القائمة أمامك، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضيء به الآداب العربية»[٧] وقد بلغ من حرص توفيق على ذلك أنه لم يأذن لشوقي في العودة إلى مصر لقضاء العطلة بعد انقضاء السنة الأولى ورغَّبه في أن يقيم أربع سنوات كاملة في أوربا، وأرسل له مالاً ينفقه في رحلة يزمعها في أي بلد يشاء إلا مصر[٨] وقد قضى شوقي فترة بعثته بين مونبلييه وباريس وتنقل كثيرًا بين مدن الجنوب الفرنسي وقراه، وسافر خلال بعثته إلى عاصمة إنجلترا فلبث فيها نحو شهر يغشى من معالمها في الحضارة ويشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي إليه العظم والجلال[٩] ، وزار شوقي بعض المدن الإنجليزية على بحر الشمال وهناك وجد راحة الخاطر وقرة الناظر[١٠] .

أقام شوقي في فرنسا أكثر من ثلاث سنوات، وقد حصل على الشهادة النهائية في الحقوق بعد هذه السنوات ورأى الخديوي أن يقضي شوقي في العاصمة الفرنسية ستة شهور يتمكن فيها من معرفة أشياء باريس وأهلها[١١] ، وعاد شوقي بعدها إلى مصر، وعين في القصر بقلم الترجمة وكان توفيق قد توفي وخلفه عباس الثاني، وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقي، وكأن ربَّة الشعر لم تنسه، فقد أخرجته من سجنه، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط، وتملأ عينيه بمفاتن الحضارة في فرنسا وانجلترا، كما تملأ عقله وروحه بالمدنية الغربية والآداب الفرنسية، وهو في أثناء ذلك يتنقل

بين مـونبـيليـيـه وباريس ولندن، ويشـاهد المسـارح ودور الأوبرا ويقـرأ الصـحف والكتب القانونية والأدبية، وقد قرأ لفكتور هيجو ولامارتين ودي موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين، وبذلك رأى رأي العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة[١٢]

وفي عام ١٨٩٤ سافر شوقي إلى مدينة جنيف بسويسرا ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين ورآها شوقي خير فرصة لمشاهدة هذه البلاد التي هي المجلى البديع لعروس الطبيعة وقد أقام بها شهرًا حتى انفض المؤتمر الذي أقيم بإحدى مدنها[١٣] .

وما من شك في أن السنوات التي قضاها شوقي في فرنسا قد فتحت أمامه آفاقًا جديدة، فقد كانت فرنسا تشهد آنذاك حراكًا بين المذاهب الأدبية المختلفة وكانّ طبيعيّاً أن يتأثر شوقي بالوسط الأوربي وبالحياة الأوربية وبالشعر الأوربي واختلف النقاد إزاء حجم التأثير، فرآه د . محمد حسين هيكل تأثرًا كبيرًا[١٤]، بينما رأى آخرون أن شوقي كان يقف من الأدب ومذاهبه موقف الهاوي المتذوق، يتأثر بشعراء أو جوانب من فنهم وليس بسمات محددة لمذهب بعينه، وخلصوا إلى أن تأثر شوقي بالآداب الغربية لم يكن منظمًا بحيث يبدو واضح المعالم في أدبه بصفة عامة، باستثناء شكسبير الذي تتبعه بدقة في مسرحيته عن كليوباترا[١٥] ، أما د . شوقي ضيف فيرى أن التيار القديم في شعر شوقي كان يقابله ويجري موازيًا له تيار جديد، فقد تثقف بالثقافة الأوربية، ودرس الحقوق، واطلع على الآداب الفرنسية واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية في باريس وإلى مقهى داركور حيث كان يجلس الشاعر الرمزي فرلين، ورأى تحت عينيه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين، وقرأ في آثارهم، ورآهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب، فاتهم اتجاهه وعمله، وفكر أن يطلق شعره من عقاله، وأن يجري في إثرهم، مفيدًا مما يقرأه لفكتور هيجو ولامارتين ودي موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء.[١٦] وقد حاول شوقي أن يخطو خطوات جادة في تجديد الشعر فأخذ يبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب، إلى أن رفع إلى الخديوي قصيدته التي يقول في مطلعها:

خـدعـوها بقـولـهم حـسناءُ والغـواني يغـرُهُنَّ الثناءُ

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذٍ في الجريدة الرسمية، وكان يحررها الشيخ عبد الكريم سلمان، فدفع القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح، فودّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر، ولما علم شوقي تأكد أن احتراسه من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله وأحس أن استعجاله يوقعه في الزلل، ولكن ذلك لم يحل دون تأثر شوقي بأدب الغرب، فواصل محاولاته وألف وهو في فرنسا مسرحية (علي بك الكبير أو فيما هي دولة المماليك) معتمداً في وضع أحداثها على أقوال الثقات من المؤرخين وبعث بها إلى المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديوي الذي تفكه بقراءتها، واتجه شوقي بعد ذلك إلى ترجمة بعض قصائد الشعر الفرنسي، فترجم قصيدة البحيرة للشاعر لامارتين وأرسلها إلى الباشا المشار إليه في كرّاس وبعض كرّاس ليطلع الخديوي عليها ولكنها ضاعت ولم يكن لدى شوقي مسودة منها .[١٧]

وجاءت محاولة شوقي الأخرى حين نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير، واتجه بعد ذلك إلى الشعر التمثيلي فألف مسرحياته السبع وهي: مصرع كليوباترا، قمبيز، علي بك الكبير، مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس، الست هدى ، وكان اقتحام شوقي لهذا الفن الغربي وتأليفه فيه فتحًا جديدًا وعملاً خطيرًا لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية فحسب، بل أيضًا لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذي طغى على المسرح المصري وتدل تمثيلياته دلالة واضحة على أنه عُني بقراءة هذا الفن الغربي، ويقال إنه كان يختلف في أثناء بعثته إلى مسارح باريس المشهورة، ومازال يُعنى بهذا الفن حتى انطبعت في نفسه طريقته واستقرت فكرته[١٨]، وعلى هذا النحو استطاع شوقي أن يمصّر هذا الفن الأوربي ويجعله فنّا مصريّاً عربيّاً لأول مرة في تاريخنا الحديث .[١٩]

وبرغم ما أنجزه شوقي بريادة الشعر المسرحي بوصفه ثمرة اتصاله بالآداب الغربية، فإن الدكتور طه حسين عاب عليه عدم تعمقه في الأدب الفرنسي المعاصر له ورأى أنه لم يكن له حظ وافر من الثقافة الفرنسية بعامة، وفي ذلك يقول :[٢٠]

«كان شوقي في أول أمره مثقفًا يحب الثقافة، ويجدُّ في طلبها والتزيد منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين، يسيرون في الدرس والتحصيل على غير هدى، ولاسيما حين يدرسون في أوربا، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فُرضت على الناس فرضًا، فأما التأنق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلا حظّ لهم منه. وكذلك كان شوقي حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامارتين وبحيرته التي ترجمها إلى العربية، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر جول سيمون . ومن المحقق أن آثار لامارتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك تلاحظ أن شوقي لا يذكر بودلير أو فرلين أو سولي بريدوم أو مالارميه من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان تجديد شوقي متأثرًا بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقي بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلاً أخرى، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذٍ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث . ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك، فقد كانت طبيعة شوقي من الخصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثرًا أدبيًّا يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدَّت فيها، وكانت توفَّق أكثر الأحيان في هذه المحاكاة توفيقًا عظيمًا، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين، وفهمهما حق الفهم، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصي في اللغة العربية، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن، ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين، وأطلق لطبيعته حريتها لعُني بالتمثيل شعرًا ونثرًا في شبابه، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظًّا له قيمة صحيحة».

وقد تابع د . شوقي ضيف رأي د . طه حسين فقال :[٢١]

«وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره في الثقافة بالأدب اليوناني القديم وبالأدب الفرنسي المعاصر له، وما كان يجري فيه من حركات وموجات بعضها في إثر بعض، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسي السابق له عند لامارتين ولافونتين وأضرابهما. وقد لاحظنا أيضًا قصوره في هذا الجانب، فإنه لم يتابع لافونتين في عمل ديوان خاص بأساطير قصصية، بل انصرف عن هذا الفن، وأيضا فإنه لم يتابع لامارتين وأمثاله في حب الطبيعة وجعلها ميدانًا لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجي . ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربي في شعره، ربما كان يجري في تقطّع، أو يجري أحيانًا جريانًا غير محسوس، ولكنه يجري على كل حال، فيتجه إلى الشعر القصصي، ويتجه إلى الشعر التاريخي، وتنبثُّ ذرات وجزئيات منه في شعره، ويتصل بالحضارة الحديثة، فيصف القُطُر والطيارات والغواصات وسفن البحار. وأخيرًا ينجاب التيار، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية».

وتعجب د.شوقي ضيف أن يكون شوقي في باريس في أثناء الحركة الرمزية وحين كان يعيش فرلين وبودلير ومالارميه ولا يكون لأشعارهم أي ظل في فنه وقصيده، وكأنه لم يهتم مطلقًا بالتجديد الذي كان يخوض فيه شعراء فرنسا في أثناء وجوده بين ظهرانيهم وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .[٢٢]

وربما كان في هذه الآراء شيء من التحامل على شوقي، فمن العسير أن يلمّ بتلك التيارات الجديدة في الحياة الأدبية الفرنسية ولعله لم يكن مهيأ لذلك، فقد أدرك شوقي أن المناخ الأدبي في مصر لم يكن متقبلاً لفكرة التجديد، وقد اعترف بذلك د.شوقي ضيف فقال:[٢٣]

«وحاول (شوقي) أن يجدد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي لفكتور هيجو ولامارتين ولافونتين، فكان ذلك سببًا لاصطدامه بالنقاد حينئذٍ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج

على التقاليد العربية، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم . وهبَّ محمد المويلحي في صحيفة مصباح الشرق يكتب مقالات متفرقة ينقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقي وتجنىً عليه من غير وجه، زاعمًا أن الشعر العربي ليس في حاجة إلى تجديد، ومنددًا بعثرات لغوية وجدها عند شوقي، وحاول أن يهدمه بها هدمًا».

ومن ناحية أخرى، فقد عيب على شوقي انصرافه عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسي(٢٤) ، وقد أشرنا إلى ما قاله شوقي عن ترجمة قصيدة (البحيرة) للامارتين، وتحتفظ الشوقيات المجهولة ببعض القصائد التي ترجمها شوقي عن الفرنسية ومنها ما سماه (شعراً أجنبياً في قالب عربي) للشاعر الفرنسي الفريد دى موسيه وفيها يقول:(٢٥)

لا تسرق الشعر واتركه لقائله
فإن أقبح شيء سرقة الناس
إني وإن صغرت كأسي أخو أدب
أُسقى وأَسقي أولي الألباب من كاسي

ومما عرَّبه شوقي أبيات فرنسية للشاعر (سلفيستر)(٢٦) بعنوان (المرأة زهرة الحياة الباقية) قال فيها :(٢٧)

تزول محاسن الأشياء لكن
موات جمالها يحيا لديكِ
إذا رحل الشقيق أقام شيء
على شفتيك منه ووجنتيكِ
وهذا الجوّ يُخمد كل برق
ويعجز دون بارق مقلتيك
وروحك مركز للطف طرّا
فكل اللطف مرجعه إليك
إذا فنيت زهور أو نجوم
و زايلها البهاء بدا عليك

أعـــــار الحـــــسن وجـــــهك كل نور
وأودع كل طيب مــــــفـــــرقـــــيك

ولشوقي قصيدة بعنوان (الرجل السعيد) وهي ترجمة أبيات فرنسية عنوانها: L "HOMME HEUREUX" وفيها يقول:[٢٨]

فـــــيـــــا أســـــعـــــد من يمشي
عـــــلــــى الأرض مـــــن الإنـــــس
ومَـــنْ طـــهَّـــــــــــــــره الـــلّـــه
مـــن الـــريـــبــــــــــــة و الـــرجـــس
أنِلْ قَـــــــدْرِيَ تـــشـــــريـــفًـــــا
وهـبْ لـي قُـــــــرْبـك القُـــــــدسي
عـــــــــسى نـفــــــــسك أن تُــدْمَ
جَ في أحـــــلامـــــهـــــا نفـــــسي
فـــــــألقى بعض مـــــا تلـقى
مـــن الـــغـــــــــــبـطـة والأنـــس!

وتحتفظ الشوقيات المجهولة بقصيدة لشوقي بعنوان (خَلْق المرأة في الهند) تعريبًا عن فصل ورد في جريدة (الديبا الفرنسية)[٢٩] . وتشير هذه الأشعار إلى أن شوقي اضطلع بدور ملموس في تعريب الشعر الفرنسي، فقد عرَّب أشعارًا لألفريد دى موسيه وسلفستر وغيرهما . وللغرب حضور واضح في شعر شوقي، فنجد فيه صورًا للبلدان والمجتمعات والمدن التي زارها، ووصفًا للمشاهد الطبيعية وحفاوة بأعلامه من الساسة والعلماء والمفكرين والشعراء.

صورة البلدان والمجتمعات :

نجد في شعر شوقي صورًا مختلفة لدول الغرب التي زارها أو قضى فيها شطرًا من حياته تصفح فيها معالم الحضارة الغربية، وتعدُّ (فرنسا) أكثر هذه الدول حضورًا، فقد أوفد إليها في بعثة ليكمل ثقافته ويجمع بين دراسة القانون والآداب الفرنسية، وقد وصف شوقي رحلته إلى فرنسا وبعض مشاهداته في مدنها وقراها فقال[٣٠] :

«فركبت البحر لأول مرة أؤم مرسيليا، فلما قدمتها وجدت مدير الإرسالية في انتظاري، فأخبرني بأن الأمير يأمر بأن أقضيَ عامين في مدينة مونبلييه، وآخرين في باريز .. وكان المدير قادمًا من مونبلييه للقائي فعاد بي إليها على الفور، وهنالك قدَّم لي جميع ما أحتاج إليه وأدخلني مدرسة الحقوق الجامعة ثم رجع إلى العاصمة .

فلما انقضت السنة الأولى التمست من ولي النعم أن يأذن لي في الأوبة إلى مصر لقضاء زمن العطلة بين أهلي فأوقع لي أمره أن هذا من نزق الشباب، وأنه يرى لي أن أقيم أربع سنوات كاملة في أوربا وألا أضيع منها دقيقة واحدة، ثم أرسل إليّ خمسين جنيهًا لأنفقها في رحلة أزمعها في أي بلد أشاء إلا مصر . وكانت الدعوات قد توالت عليّ من الفرنساويين رفقائي في المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة في الجنوب وقضاء بعض الأيام في ضيافتهم هنالك . فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس، حيث التفتُّ رأيتُ حولي مناظر رائعة ومجالي شائقة ومعالم للحضارة في أقصى القرى شاهقة، وآثارًا لدولة الرومان، تزداد حسنا على تقادم الزمان . وعرفت الفلاح الفرنساوي في داره وكنت ألقاه في مزرعته، وأماشيه في الأسواق، فيخيل إليّ أنه قد خلف العرب على قرى الضيف وإكرام الجار . وكان أعجب ما رأيت مدينة (كركسون)، وجدتها قسمين ووجدت القوم عليها صنفين، فمنهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم في القرون الوسطى، بناؤهم ذلك البناء ولباسهم ذلك اللباس، وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق .. والآخرون خلق جديد وشعبه كسائر شعب الأمة في أخذهم بأسباب التمدن العصري».

وقد عبّر شوقي عن إعجابه بفرنسا وحضارتها وعاصمتها وإنجازاتها العلمية في غير ما قصيدة، ومن ذلك قصيدة بعنوان (باريس) تقع في تسعة وثلاثين بيتًا استهلها بمقدمة ناجى فيها هذه المدينة الساحرة مناجاة العاشق المضنى، فقال[٣١]:

جهدُ الصّبابةِ ما أكابد فيك
لو كان ما قد ذُقْتُه يكفيك
حتَّامَ هِجراني؟ وفيم تجنُّبي
وإلامَ بي ذُلُّ الهوى يغريك ؟

قــد متُّ من ظمــإٍ، فلو ســامــحــتني
أن أشــتــهي مــاء الحــيــاة بفــيك !!
أجـــــد المنايا في رضـــاك هي المنى
مــــاذا وراء الموت ؟ مـــا يرضـــيك ؟

وفي سياق ولع شوقي بالتاريخ نراه يستحضر تاريخ (باريس) وحروبها الطويلة من أجل الاستقلال والحرية وما أريق في سبيل ذلك من دماء ويخاطب (باريس) بقوله :

يا بنت مــخــضــوب الصــوارم والقنا
برئت بنانك من ســـــــلاح أبيك
فــخــضــاب تلك ؛ من العــيــون وقــاية
وخـــضــاب ذاك من الدم المســفــوك
جــفناك ؛ أيُّهــمــا الجــريء على دمي؟
بأبي همـــا من قـــاتل وشـــريك ! !
بالســيف، والســحــر المبين، وبالطلى
حــمـــلا عليّ، و بالقنا المشــبــوك

ويلمُّ شوقي ببعض الأحداث التاريخية المتصلة بحرب الاستقلال ويشير إلى بعض المعارك التي خاضتها فرنسا فيقول :

طلعت على حــرم الممــالك خــيلهم
نارًا سنابكهـــا على (البلجـــيك)
البــأس و الجــبــروت في أعــرافــهــا
والموت حــول شكيــمــهــا المعلوك(٣٢)
عَــرَّت (ليــاج) عن الحــصــون وجــرَّدت
(نامـــور) عن فـــولاذها المشكوك(٣٣)
تمشي على خطّ الملوك وخَـــتــمــهمْ
وعلى مـــصـــون مـــواثق وصكوك

والحــرب لا عــقل لهــا فــتــســومــهــا

مــــــا يـنـبــــــغي من خطة وسلوك

دكت حـــصـــونَ القـــوم إلا مـــعـــقـــلاً

من نخـــوة ، وحـــمـــيـــة، وفـــتـــوك

وإذا احـــتـــمى الأقـــوام باســـتـــقـــلالهم

لاذوا بـركـنٍ لـيـس بـالمـدكـــــــــوك

ويحتفي شوقي بمدينة (باريس) ويحرص على تصحيح صورتها في بعض أعين من يرونها مدينة خلاعة ودعارة، ويهتم بتقديم صورتها الحضارية العلمية والأدبية، فهي موئل الحضارة ومهوى أفئدة طلاب العلم والثقافة وهي التي نشرت مبادئ الحرية والديموقراطية والمساواة في أنحاء العالم، وقد أنجبت أعلام البيان وأفذاذ الشعراء وهي (خزانة التاريخ) التي جمعت بين عبق الماضي وسحر الحاضر؛ يقول شوقي مخاطبا (باريس) معبرًا عن انبهاره وإعجابه بها وبحضارتها:[٣٤]

ولقـــــد أقـــــول وأدمـــــعي منهـلَّةٌ :

(بـاريز)، لـم يـعــــرفك من يـغـــــزوك

مـــــا خلت جنات النعـــيم ولا الدمى

ترمى بمشـــهـــود النهـــار ســـفـــوك

زعـــمـــوك دار خـــلاعـــة، ومـــجـــانة

ودعـــارة : يا إفك مـــا زعـــمـــوك !

إن كنت للشـــهـــوات ريًّا ؛ فـــالعـــلا

شـــــهـــــواتهن مــــرويَّات فـــــيك

تلدين أعـــلام البـــيـــان ، كـــأنهم

أصـــحـــاب تيـــجـــان، ملوك أَرِيكِ

فاضت على الأجـيال حكمة شعرهم

وتفـــجـــرت كـــالكوثر المعـــروك[٣٥]

والعلم في شرق البلاد وغربها
ما حجّ طالبه سوى ناديك
العصر ؛ أنت جماله، وجلاله
والركن من بنيانه المسموك
أخذت لواء الحق عنك شعوبه
ومشت حضارته بنور بنيك
وخزانة التاريخ ؛ ساعة عرضها
للفخر ؛ خير كنوزها ماضيك
ومن العجائب أن واديك الشَّرى
ومراتع الغزلان في واديك

وما من شك في أن شوقي أحب (باريس) وانبهر بها، ووصفها بأنها (مدينة النور) ورأى أن محاسن المدن انتهت إليها وتجمعت فيها، وكأن الخالق – سبحانه – بعث المدائن في واحدة، وقد سجَّل شوقي هذه المعاني في رسالة بعث بها إلى صديقه المؤرخ إسماعيل بك رأفت فقال :[٣٦]

صدرت عن باريس وكأنها بابل ذات البرج والجسر وهي في دولتها، أو طيبة في الزمن الأول، إلا أنها مدينة الشمس، وباريس مدينة النور، أو رومة مقر القياصر، ومزدحم الأجناس والعناصر، وهي في رفعة ملكها الفاخر، تموج بالأمم كالبحر الزاخر، أو الإسكندرية ذات المسلة – والمسلة في باريس – وهي في ذروة سعدها، وأوج كمالها، تُغير الشمس في سرير مجدها بجلالها وجمالها، أو بغداد في إبان إقبالها، وسلطان أقيالها، وأيمن أمرها، وأسعد حالها، فسبحان المنعم، أعطى مدينة المعرض الأسماء كلها، وجلت قدرته، بعث المدائن في واحدة .

ويصف شوقي مكانة (باريس) ومنزلتها عنده، فقد احتضنته مبعوثا وطالب ثقافة وعلم، وقضى فيها أحلى سنوات شبابه، ونظم فيها أجمل قصائده، ولذلك فهو لا ينسى فضلها وجميل صنعها، يقول :

يا مكتــبي قــبل الشــبــاب وملعــبي
ومـــقـــيل أيام الشـــبـــاب النوك[٣٧]
ومـــــراح لذاتي ومــــغـــــذاها على
أفق كـــجنات النعـــيم ضـــحـــوك
وســمــاء وحي الشــعــر من مــتــدفق
سلس على نول السـمــاء مــحــوك[٣٨]
لما احــتــملت لك الصنيــعــة؛ لم أجــد
غـــيـــر القـــوافي مـــا به أجـــزيك
إن لم يقــــوك بكل نفس حــــرة
فـــاللـه جلّ جـــلالـه واقـــيك

ويحتفي شوقي في قصيدة أخرى بفرنسا في معرض إعجابه بالإنجاز الفرنسي في الطيران ويشيد بالطيَّارين الفرنسيين (فدرين) و(يونيه) اللذين قدما طائرين من (باريس) إلى مصر سنة ١٩١٤، وهو ما سماه (آية العصر في سماء مصر) ويصف هذا الإنجاز العلمي الرائع ورحلة الطيارين إلى مصر وجسارتهما فيقول :[٣٩]

يا فــرنســا، نلت أســبــاب الســمــاء
وتملكتِ مـــقـــاليـــد الجـــواء
غلب النســـــر على دولتـــــه
وتنحّى لك عن عـــرش الهـــواء
وأتــتك الـريـح تمـشـي أمـــــةً
لك - يا بلقـــيس - من أوفى الإمــاء
رُوِّضتْ بعـــد جـــمـــاحٍ، وجـــرتْ
طوعَ سلطانين: علمٍ، وذكـــاء

ويعبر شوقي في قصيدة أخرى عن انبهاره بهذا الإنجاز الذي كان اختراعه معجزة علمية بكل المقاييس، فقد اختصر الزمن والمسافات وأزال الحواجز وقرَّب بين الدول والشعوب، وفي ذلك يقول[٤٠] :

قم (سليـــمـــان) ؛ بســـاطُ الريح قـــامـــا
ملكَ القـــومُ من الجـــو الزّمـــامـــا
حين ضـــاق البـــرُّ والبـــحـــر بهم
أسـرَجُـوا الريحَ، وسـامـوها اللجـامـا
صـــار مـــا كـــان لكم مـــعـــجـــزةً
آيـةً لـلـعـلـم آتـاهـا الأنـامـــــــا
قـــــدرةٌ كنـتَ بـهـــا منـفـــــردا
أصـبـحت حـصـةُ مَنْ جَـدَّ اعـتـزامـا
(عين شـــمسٍ) قـــام فـــيـــهـــا مـــارد
من عـــفـــاريتك يُدعى (شـــاتـهـــامـــا)
يملأ الجـــو عـــــزيفًـــا كلّمـــا
ضـــرب الريح بســـوطٍ والغـــمـــامـــا
ملك الجـــو تليـــه عـــصـــبـــةٌ
جـــمـــعت شـــهـــمًـــا، وندبًا، وهُمـــامـــا

إن شوقي وهو يصف هذا الإنجاز الحضاري يستحضر معجزات (سليمان) ويرى الطائرات أشبه ببساط الريح ويومئ إلى الفرنسيين أصحاب هذه المعجزة بـ(القوم) تماهياً مع مفردات قصة سليمان، وقد رآهم ملكوا أجواء الفضاء وأسرجوا الرياح وحققوا المعجزات ويشبه الطيارين الفرنسيين بالمردة الذين ينسبون إلى (جن سليمان) .

ولكن شوقي ينتقل فجأة من هذا الجو الاحتفالي إلى ما يناقضه فيباغت القارئ بالإشارة إلى مصرع الطيارين الفرنسيين ويراهم (شهداء العلم) و(خلفاء الرسل في الأرض)، فيقول :

في ســـبـــيـــل المجـــد أودى نفـــر
شـــهـــداء العلم أعـــلاهم مـــقـــامـــا
خلفـــــاء الرسل في الأرض همـــــو
يبـــعث الله بهم عـــامًـــا فـــعـــامـــا

قطرةٌ من دمـهم في ملكهِ
تملأ الملك جمالاً ونظاما

ويتوجه شوقي بالخطاب إلى (فرنسا) مواسيًا ومعزيًا، مؤكدًا دورها العظيم في العلم والفن والحضارة ولا يفوته أن يشير إلى السنوات التي قضاها هناك فيشبهها بالشهد ويتذكر أحبابه ومعارفه من الفرنسيين الذين توثقت بينه وبينهم عُرى الصداقة والمودة وما يربطه بنهر السين من ذمام وعهود ؛ يقول :

يا فرنسا ، لا عدمنا مِنَناً
لك عند العلم والفن جساما
لَطف الله بباريسَ، ولا
لَقِيتْ إلا نعيمًا وسلاما
روَّعت قلبي خطوبٌ روَّعت
سامر الأحياء فيها والنياما
أنا لا أدعو على سينٍ طغى
إنّ للسينِ - وإن جارَ - ذِماما
لستُ بالناسي عليه عيشةً
كانت الشهدَ، وأحبابًا كراما

إن إعجاب شوقي بفرنسا وحضارتها لم يصرفه عن تأكيد موقفه الرافض لسياستها الاستعمارية في عصره، وقد عبَّر عن ذلك في قوله في الأبيات السابقة (أنا لا أدعو على سين طغى). ولا يفوت شوقي أن يستنهض الشرق وينبهه من غفلته ويحفزه إلى مواكبة الغرب في إنجازاته وحضارته وألا يطيل الوقوف متفاخرا أمام الماضي ؛ يقول :

أيها الشرق، انتبه من غفلةٍ
مات من في طرقات السيل ناما
لا تقولنَّ : عظاميٌّ أنا
في زمان كان للناس عصاما

شـــاقتِ العليـــاء فـــيـــه خلفًـــا
ليس يألوها طلابًا واغـــتنامـــا
كـل حــينٍ مـنـهـمُ نـابـغـــــةٌ
يفـــضُلُ البـــدرَ بهـــاءً وتمامـــا

ويعبر شوقي في قصيدة أخرى عن إعجابه بالجيش الفرنسي وجنوده ويهنئهم بالنياشين الفرنسية التي منحت لهم في احتفالية بهذه المناسبة فيقول[٤١]:

يحـــمي فـــرنســا فـــتـــيـــة
مـــا منهـــمـــو إلا أســـامـــه[٤٢]
حـــاطوا الحـــمى الغـــالي كـــمـــا
حـــاطوا من الحق الدعـــامـــه
لما أصـــــــاروا النـوط فـي
يوم الفـــخـــار هو العـــلامـــه
كـــانوا الحـــمـــائم قـــبل أن
تحلو من الطوق الحـــمـــامـــه
يـا مـن يـذود عـن الحـــــمـى
نلت العـــلامـــة و الســـلامـــه

ولم تنقطع علاقة شوقي بفرنسا بعد عودته من بعثته، فظل يحمل لها في نفسه أجمل الذكريات، وقد أرسل ولديه (عليا) و(حسينا) ليتعلما هناك، وكان يذهب إلى باريس بين حين وآخر لرؤيتهما واسترجاع ذكرياته هناك .

صورة إسبانيا :

عاش شوقي منفيًا في إسبانيا حوالي أربع سنوات (١٩١٥ – ١٩١٩) بعد أن أبعدته السلطات الإنجليزية عن مصر عقب إعلان حمايتها على الوطن أثناء غياب عباس ووجوده بتركيا وأقامت مكانه السلطان حسين كامل، ونفت شوقي بوصفه من رجال عباس المقرَّبين، وقد اختار شوقي إسبانيا منفى أو مقامًا له، وأبحرت به السفينة من بورسعيد فنزل في

(برشلونة) وأقام بها في ضاحية جميلة تُسمى فلفديرا كانت ترتفع عن سطح البحر وكان يتمتع بمشاهد الطبيعة الخلابة ويشاهد السفن وهي تغدو وتروح مستثيرة نوازع الشوق والحنين في نفسه إلى وطنه، وهو ما عبَّر عنه بقوله :

مســـــتطارٌ إذا البــــواخـــــر رنَّت

أول الليل أو عَـــــوَت بعـــــدَ جَـــــرْسِ

وظلَّ شوقي يقيم في (برشلونة) حتى إعلان الهدنة في عام ١٩١٨ فأخذ يتنقل بين مدن إسبانيا وزار المدن الأندلسية (قرطبة وإشبيلية وغرناطة) وشاهد آثار الحضارة الأندلسية ومعالمها وتأسى لضياعها وعبَّر عن محنة النفي التي عاشها ونظم هنالك قصيدته التي عارض فيها نونية ابن زيدون، وسينيته التي عارض فيها سينية البحتري في إيوان كسرى، وكتب وهو في إسبانيا مسرحيته النثرية الوحيدة (أميرة الأندلس) كما نظم أرجوزته التاريخية التي سماها (دول العرب وعظماء الإسلام) يقول شوقي واصفًا رحلته إلى الأندلس ومدنه :[٤٣]

«لما وضعت الحرب الشؤمى أوزارها وفضحها الله بين خلقه وهتك إزارها، ورمَّ لهم ربوع السلم، وجدد مزارها ؛ أصبحتُ وإذا العوادي مقصرة ! والدواعي غير مقصرة ، وإذا الشوق إلى الأندلس أغلب، والنفس بحق زيارته أطلب ؛ فقصدته من برشلونة وبينهما مسيرة يومين بالقطار المجد، والبخار المشتد، أو بالسفن الكبرى الخارجة إلى المحيط، الطاوية القديم نحو الجديد من هذا البسيط، فبلغت النفس بمرآه الأرب، واكتحلت العين في ثراه بآثار العرب، وإنها لشتى المواقع، متفرقة المطالع، في ذلك الفلك الجامع، يسري زائرها من حرم، كمن يمسي بالكرنك ويصبح بالهرم، فلا تقارب غير العتق والكرم :(طليطلة) تطلُّ على جسرها البالي، و(إشبيلية) تُشبل على قصرها الخالي، و(قرطبة) منتبذة ناحية بالبيعة الغراء، و(غرناطة) بعيدة مزار الحمراء . وكان البحتري رحمه الله رفيقي في هذا الترحال، وسميري في الرحال، والأحوال تصلح على الرجال».

وقد عبَّر شوقي في سينيته عن إعجابه بإسبانيا وطبيعتها الساحرة وجوِّها البديع وبناتها الحسان وأكد امتنانه لها وحفظ ما أسدته إليه من صنيع أثناء إقامته بها فقال:[٤٤]

يـا ديـارًا نـزلـتُ كـــــــالخـلـد ظـلاً
وجَنَى دانِيًـــــا، وسَلسَـــــالَ أُنسِ
مـــحـــسناتِ الفـــصـــول، لا نـاجـــرٌ فـيـ
ـهـــا بقـــيظٍ، ولا جُـــمـــادى بقَـــرس
لا تَحِشُّ الـعــــيـــــونُ فــــوق رباها
غـــيـــرَ حـــورٍ حُـــوِّ المراشف لُعس
كُـــســـيت أفــرُخي بظلك ريشـــاً
ورَبا في رُباك واشـــتـــدَّ غـــرسي
هم بنو مـــصـــرَ، لا الجـــمـــيلُ لديهمْ
بمُضـــــاعٍ، ولا الـصـنـيـع بمَنْـسي
مِن لـســـــانٍ علـى ثنـائك وقْـفٍ
وجَنـانٍ علـى ولائك حـــــبْسِ
حـــســـبُـــهُم هذه الطلولُ عِظاتٍ
مـن جـــديد علـى الدهـور ودرسِ
وإذا فـــاتك الـتـــفـــاتٌ إلى المـا
ضي فـقــد غـاب عنك وجـه التَّـأسي

وقد شغل شوقي وهو في منفاه بإسبانيا بمحنته، وأحسَّ بلوعة الغربة، فأكثر من الحنين والتشوق إلى مصر، وتلذذ بذكر معاهدها وآثارها ومعالمها، فقال في سينيته:[٤٥]

يـا ابـنـة الـيـم مـــا أبـوك بخـــيل
مـــا لـه مـــولعًـــا بمنع وحـــبس ؟
أحـــــرام عـلـى بـلابـلـهِ الـدو
حُ، حـــلال لـلطيـــر من كل جـنس ؟
كـــل دار أحـــق بـــالأهـــل، إلا
في خـــبـــيث من المذاهب رجـس

نفَــــسي مـــــرجل وقلبي شــــراع
بهـمـا في الدمـوع سِـيـري وأَرْسي
وطني لو شـــغلت بالخلد عنه
نازعـــتني إليـــه في الخُلد نفـــسي

ويحن شوقي في نونيته للوطن العزيز ويصف كثيرًا من مشاهده ومعاهده ويستهلها بمناجاة طائر تخيله ينوح على شجر الطلح وقد سُمي به واد بظاهر إشبيلية شبيها له في محنة الغربة وفي ذلك يقول[٤٦] :

يا نائح (الطلح) أشـــبـــاه عـــوادينا
نشـــجى لواديك، أم نأسى لوادينا ؟
مـــاذا تقصُّ علينا غـــيـــر أن يداً
قـصَّت جناحك جـالت في حـواشـينا ؟
رمى بنا البين أيكا غـيـر سـامـرنا
– أخـا الغـريب – وظلا غـيـر نادينا
كل رمـــتـــه النوى : ريشَ الفـــراقُ لنا
ســهـمًـا، وسُلَّ عليك البينُ سِكِّينا
إذا دعـا الشـوق لم نبـرح بمنصـدع
مـن الجـنـاحـين عـيٍّ لا يُـبَـلِّـينـا
فـإن يك الجنس يا ابن الطّلح فـرقنا
إن المصـائب يجـمـعن المصـابينا

ويتحول المكان الأندلسي في نظر شوقي إلى رسم يقف عليه أو طلل يبكيه صنيع الشعراء القدماء في بكاء الديار والأطلال؛ يقول :

آهـا لـنـا نـازحـي أيـكٍ بـأنـدلـسٍ
وإن حَللنا رفـــيـــقًـــا من روابينا ! !
رسمٌ وقـــفنا على رسم الوفـــاء له
نجـــيشُ بالدمع ، والإجـــلال يثنينا

لفتيةٍ لا تنال الأرض أدمعَهم
ولا مفارقَهم إلا مصلينا
لو لم يسودوا بدينٍ فيه منبهةٌ
للناس ؛ كانت لهم أخلاقُهم دينا

وفي مقابل الطلل الدارس الذي عاينه شوقي في إسبانيا يستحضر حضارة وطنه من صور الفخر والكبرياء، يقول:

نحن اليواقيت ، خاض النار جوهرنا
ولم يهن بيد التشتيت غالينا
ولا يحول لنا صبغ، ولا خلق
إذا تلوّن كالحرباء شانينا
لم تنزل الشمس ميزانا، ولا صعدت
في ملكها الضخم عرشًا مثل وادينا

إن الظروف والأحداث التي ألَّمت بشوقي قد حالت من الوجهة النفسية بينه وبين رؤية إسبانيا الحديثة والاستمتاع بمعالمها، ولذلك توارت صورة إسبانيا الأوربية وحلّت محلها صورة الأندلس وحضارتها العربية والتأسي على الفردوس المفقود، واستحضار العظة والعبرة، وقد وجد في ذلك تسلية وعزاء وتخفيفا لأزمته، فقد أدرك أن «لكل شيء إذا ما تمَّ نقصان» ووقف أمام الرسوم الداثرة ليعزّي النفس بمن رحلوا، وتتبع مسيرة الحضارة في الأندلس منذ أيام الخلافة الأموية هناك فقال(٤٧) :

أين (مروانُ) : في المشارق عرشٌ
أمويٌّ، وفي المغارب كرسي ؟
سقمت شمسهم، فرد عليها
نورها كل ثاقب الرأي نطس
ثم غابت، وكل شمسٍ سوى ها
تيك تبلى، وتنطوي تحت رمس

ويصف شوقي معالم الحضارة الأندلسية التي اندثرت، وينقل مشاهد مؤثرة لما رآه كقصور الخلفاء الدارسة والحدائق الغنَّاء وأشجار الزيتون ويتأسى على مدينة (قرطبة) التي كانت حاضرة الأندلس في عصر الخلافة وكانت منارة أوربا حتى سميت (جوهرة العالم)، كما كانت كعبة العلم والعلماء حتى قيل : إذا مات عالم بإشبيلية حُملت أدواته إلى قرطبة، ويشير شوقي إلى عصر (الناصر) ومسجد قرطبة الجامع، يقول شوقي واصفًا رحلته الأندلسية مستدعيًا رحلة البحتري إلى إيوان كسرى :[٤٨]

في ديارٍ من الخلائفِ درسٍ
ومنارٍ من الطوائف طمْسِ
وربًى كالجنانِ، في كنف الزيـ
ـتونِ خضرٍ، وفي ذرا الكرم طلس
لم يرعني سوى ثرى قرطُبيٍّ
لمست فيه عبرة الدهر خمسي
قرية لا تعد في الأرض، كانت
تمسك الأرض أن تميد وترسي
غشيت ساحل المحيط، وغطّتْ
لُجَّةَ الروم من شراعٍ وقَلس[٤٩]
ركبَ الدهر خاطري في ثراها
فأتى ذلك الحمى بعد حدس
فتجلّت ليَ القصور و من فيـ
ـها من العز في منازل قعس
ما ضَفَت قَطّ في الملوك على نذ
لِ المعالي، ولا تردَّت بنجس
وكأني بلغت للعلم بيتًا
فيه ما للعقول من كل درس
قُدُسًا في البلاد شرقًا وغربًا
حجّةُ القوم من فقيهٍ وقَسٍّ

وعلى الجـــمْـــعـــةِ الجـــلالةُ، و(النا

صـــرُ) نورُ الخـــمــــيس تحت الدَرفس

يُنزل التــــاجَ عن مَـــفـــارق (دونٍ)

ويحلّى به جــــبـين (البــــرنس)

سِنَـةٌ من كـــــرًى، وطيفُ أمـــــانٍ

وصَــحــــا القلب من ضـــلالٍ وهجس

وإذا الدار مــــا بهـــــا من أنيسٍ

وإذا القـــوم مــــا لهم من مُـــحِس

ويتوقف شوقي أمام قصر(الحمراء) بغرناطة فيصفه وصفًا دقيقًا وتبدو عيناه أشبه بعدسة تصوير دقيقة تتنقل بين غرف القصر التي خلت من الحياة وساحاته المقفرة والقباب اللازوردية والنقوش والزخارف الذهبية التي ازدانت بها جدران القصر وسقفه ويصف تماثيل الأسود الرابضة على القواعد المرمرية وهي تمجُّ المياه من أفواهها في الحياض والنافورات ؛ يقول[٥٠]:

مَنْ (لحـــمـــراءَ) جلِّلت بغـــبـــار الدْ

دَهر، كـــالجــــرح بين برء ونكس

كسنا البرق، لو محـا الضوء لحظًا

لمحـتـهـا العـيـون من طول قبس

حـــصنُ (غـــرناطةَ)، ودار بني (الأحـ

ـمـــرِ) : من غـــافلٍ، ويقظانَ ندس[٥١]

جلَّل الثلجُ دونهـــا رأس (شــيـــرى)

فـــبـــدا منه في عـــصـــائبَ بِرس[٥٢]

سَـرمـدٌ شـيـبُـه، ولم أرَ شـيـبًـا

قـــبله يَرتجي البــــقـــاء ويُنسي

مـــشتِ الحـــادثات في غـــرف (الحم

راءِ) مـــشـيَ النَّعِيِّ في دار عـــرس

هتكت عـــزة الحـــجـــاب وفـــضَّت

سـدة البـاب من سـمـيـر وأنس

عَـــرَصـــاتٌ تخلّت الخـــيل عنهـــا

واســـتـــراحت من احـــتـــراس وعس

ومـــغـــانٍ على الليـــالي وضـــاءُ

لـم تجـــد للعَـــشِيِّ تكرار مس

لا ترى غـــيـــرَ وافـــدينَ على التّـــا

ريخ ســـاعينَ في خـــشـــوع ونكس

نـقلـوا الـطـرف فـي نـضـــارة آسٍ

من نـقـــوش وفـي عُـــصـــارة ورْس

وقـــبـــاب مـن لازوردٍ و تـبـــرٍ

كـــالربى الشم بين ظلٍّ وشـــمـس

وخطوط تكفلت للمـــعـــانـي

ولألفـــاظهـــا بأزين لبس

وترى مـــجلس الســـبـــاع خـــلاء

مـــقـــفـــر القـــاع من ظبـــاء وخنس

لا الثـــريـا ولا جـــواري الثـــريا

يتَنزَّلْنَ فـــيـــه أقـــمـــار إنس

مـــرمـــرٌ قـــامت الأســـود عليـــه

كلَّـةَ الظُّفـــر ليِّنـات المَـــجس

تنثـــر الماء في الحـــيـــاض جُـــمـــانا

يـــتـــنـــزَّى عـــلـــى تـــرائـــبَ مُـــلـــس

آخـــرَ العـــهـــد بالجـــزيرة كـــانت

بعـــد عـــرك من الزمـــان وضـــرس

ولشوقي قصيدة كتبها بعد عودته من منفاه وألقاها بدار الأوبرا سنة ١٩٢٠ وقد ودع فيها(أرض أندلس) كما أحبّ أن يلقبها وأشاد فيها بتلك البلاد واعترف بجميلها وشبهها بالجنة لجمال طبيعتها وبالغ في تكريمها إذ آوته وهو غريب، والتفت إلى الجوانب الإيجابية في تجربة الغربة، فقد أراحته من الأحقاد والضغائن والخيانة ؛ يقول شوقي:(٥٣)

وداعًـــــــــــا أرضَ أنـدلـسٍ، وهـذا
ثَـنـائـي إن رضـــــــــيت بـه ثـوابـا

ومـــــــــا أثـنـيـتُ إلا بـعـــــــــدَ عـلـمٍ
وكم مـن جـــــاهـلٍ أثـنـى فَــــعـــــابـا

تـخــــــذتُك مــــوئـلاً، فـــــحـلـلـتُ أنـدى
ذرًا مـن وائـلٍ، وأعــــــــزَّ غـــــــابـا

ويفيض شوقي في الإشادة بالأندلس ومدنه وحضارته العظيمة فيقول :

أحـقٌّ كـنـتِ لـلـزهـراء ســـــــاحًـــــــا
وكنـت لســـــاكن (الزاهـي) رِحـــــابا ؟

ولـم تـكُ (جَـــــــــورُ) أبـهـى مـنـك وردا
ولـم تك بـابـلٌ أشـــــــهى شـــــــرابا ؟

وأنّ المجـــــد فـي الدنـيـــــا رحـــــيـقٌ
إذا طـال الـزمــــــان عـلـيــــــه طابـا ؟

أولـئـك أمـــــــةٌ ضـــــــربـوا المـعــــــالي
بـمشـــرقــهـــا ومـــغـــربـهـــا قـــبـــابـا

جـــرى كـــدَرًا لـهـم صــــفـــوُ الـلـيـــالي
وغـــــايـةُ كل صـــــفــــوٍ أن يُـشـــــابـا

ولا شك في أن وجود شوقي في إسبانيا قد جعله يتصل بالحضارة الأندلسية اتصالاً وثيقًا ويتعرف عن قرب على مظاهر تلك الحضارة ومعالمها، كما أتاح له كذلك أن يتعمق في قراءة تاريخ العرب في الأندلس وهو ما نجده بصورة واضحة في أرجوزته التي نظمها في الأندلس عن دول العرب وعظماء الإسلام وفيها يتتبع التاريخ الأندلسي تتبعًا

دقيقًا منذ الفتح مشيدًا بالدور الذي أداه عبد الرحمن الداخل الملقب بـ(صقر قريش) الذي يخاطبه قائلا :[٥٤]

أين - يا واحـــــدَ مـــــروانَ - عَلَـمْ
مَن دعــاك الصــقـر سـمَّـاهُ العُـقـاب ؟
رايةٌ صـــرَّفـــهـــا الفـــرد العَلَـم
عن وجــوه النصــر تصــريفَ النقــاب
كنتَ إن جـــرَّدتَ ســـيـــفًـــا أو قلم
أَبْـتَ بـالألبـــــاب أو دِنـتَ الرقـــــاب
مــــا رأى الـنـاسُ ســــواهُ عَلَـمـــا
لـم يُـرَم فـي لُـــجَّـــــــــــةٍ أي يَـبَـسِ
أعلـى ركن الســـمـــاك ادّعـــمـــا
وتـغـطّـى بـجـنـاح الـقُـــــــــدُسِ

ولا يفوت شوقي أن يتأسى على هذه الحضارة ويستحضر العظة في سياق قراءته لتاريخ العرب في الأندلس .

صورة روما :

نظر شوقي إلى روما بوصفها عاصمة الحضارة الرومانية القديمة وحاضرة العالم القديم، والتفت حين زارها إلى آثارها القديمة ومعالمها التاريخية وتماثيلها البديعة وبقايا هياكلها وقصورها وأحسَّ حين وقف أمامها بالخشوع والرهبة واستحضر عبرة التاريخ وفلسفته، ورأى في انهيار الحضارة الرومانية شاهدًا على تقلبات الدهر وصروفه، وقد أشار شوقي إلى زيارته روما عقب زيارة له إلى باريس فقال : «برحتها - يعني باريس - وهي تجرُّ الذيل على المدائن الكُبر، وتزري بالحضارات ما حضر منها وما غبر، وقصدت إلى رومـة لعلي أردُّ النفس إلى الخشوع، وأداوي الفؤاد من نشوة اغتراره بما رأى، فبلغتها وإذا أنا بين أثر يكاد يتكلم، وحجر كان لكرامته يُستلم، فوقفت أتأمل ذا الجدار وذا الجدار، وأنشد ذلك القصر وتلك الدار، إلى أن ثار الشعر - والشعر ابن أبوين : التاريخ، والطبيعة»[٥٥] .

لم يحتف شوقي بروما الحديثة بل احتفى بروما القديمة التي رأى فيها صورة مناقضة للحياة في باريس بأضوائها ولهوها وشبابها الغضّ، بينما رأى في روما شواهد وأطلالاً لحضارة عظيمة اندثرت، فوقف أمام تلك الأطلال المهدَّمة يستحضر التاريخ الغابر ونظم في ذلك قصيدة بعنوان (رومة) قال فيها :(٥٦)

قفِ بروما، وشاهد الأمرَ، واشهد
أن للملك مالكاً سبحانَهْ
دولة في الثرى، وأنقاض ملكٍ
هدم الدهر في العلا بنيانه
مزقت تاجه الخطوب، وألقت
في التراب الذي أرى صولجانه
طلل ؛ عند دمنة، عند رسم
ككتابٍ محا البلى عنوانه
وتماثيل كالحقائق، تزدا
د وضوحا على المدى و إبانه
من رآها يقول : هذي ملوك الدْ
دَهرِ، هذا وقارهم والرزانه
وبقايا هياكل وقصورٍ
بين أخذ البلى ودفع المتانه
عبث الدهر بالحواريِّ فيها
وَ«بَيَلْيوس» لم يهب أرجوانه

إن استهلال شوقي قصيدته بعبارة (قف بروما) استحضار لصورة الطلل الموروثة وممارسة الطقوس أمامه، وقد رأى شوقي في الحضارة الرومانية المندثرة شاهدًا على دوران الحياة وتقلباتها وتأكيدًا للحقيقة الإيمانية التي تؤكد أن الملك لله يدبّره كيف يشاء وأن الدول والحضارات مهما بلغت من العظمة والمجد فلا بد أن تؤول إلى الأفول، وهو

المعنى ذاته الذي أكده شوقي في وقفته أمام الحضارة الأندلسية، وكأنه يبعث برسالة خفية إلى الطغاة والمتجبرين ينذرهم بالعاقبة .

لقد رأى شوقي الحضارة الرومانية القديمة وقد تحولت إلى أنقاض وأطلال ورسوم وتماثيل تنطق بالحقيقة الخالدة وبقايا هياكل وقصور وقد عبث الدهر بها ولم يخش سطوة (يوليوس قيصر) ولا أعلامه وشعاراته الأرجوانية التي ترمز إلى القوة والجبروت .

إن شوقي وهو يستحضر تاريخ الحضارة الرومانية يتعجب من أحوال البشر وتقلباتهم، فالرومان الذين حاربوا المسيحية وأراقوا دماء من دانوا بها هم أنفسهم الذين ناصروها وأصبحوا حماتها، وهي مفارقة عجيبة في عالم متقلّب ودنيا تتناقض فيها الأهواء ويدفع الأبرياء ثمن هذا التناقض من دمائهم وأرواحهم .

ويستحضر شوقي صورة روما القديمة في عظمتها وحضارتها في مجالات السياسة والقانون والفلسفة والفنون والعمران والآداب وطبقاتها الاجتماعية من سادة وعبيد وكيف سادت روما العالم القديم حتى إن عبيدها كانوا يعدون أبناء الأمم الأخرى عبيدا لهم، ويا لها من مفارقة. يقول شوقي :

رَومَـــةُ الـزهـوِ في الشـــرائع، والحكـ
ـمـة في الحُكم ، والـهـوى، والمجـانَهْ
والـتـنـاهـي، فـمـا تـعـدَّى عـزيـزًا
فـيك عـزٌّ، ولا مَـهـينًا مـهـانه
مـا لحـيٍّ لم يُمسِ منك قَـبـيلٌ
أو بـلادٌ يـعـدُّهـا أوطـانـه
يصـبح الناسُ فـيك مـولًى وعـبـدًا
ويرى عـبـدُكِ الورى غـلمـانَه

غير أن هذه الصورة الماضوية لا تلبث أن تتلاشى أمام صورة الحاضر الذي يراه شوقي ماثلاً أمامه وقد استحال مسخًا مشوهًا، وهنا تتقاطر أسئلة الشعر وتنهمر من خلال بنية الاستفهام «أين» لتنعى هذه الحضارة التي اندثرت وتؤكد حكمة الدهر وتقلباته،

فقد أصبحت القصور الشاهقة أطلالاً ورسومًا، وذهب الحكماء والقضاة وتلاشى هذا الجبروت الذي كان قادرًا على مسخ الممالك الأخرى ومحوها، ولم تعد روما تلك الإمبراطورية التي ملكت العالم أجمع واستنزفت أموال الشعوب وامتلأت خزائنها بثرواتهم، وفي ذلك يقول شوقي :

أين مُلكٌ في الشرق والغرب عالٍ

تحسد الشمسُ في الضحى سلطانه ؟

قادرٌ يمسخُ الممالكَ أعما

لاً ويعطي وسيعَها أعوانه

أين مالُ جَبيْتِه ورعايا

كلهم خازنٌ وأنت الخزانه ؟

أين أشرافُك الذين طغوا في الدْ

دَهر حتى أذاقهم طغيانه ؟

أين قاضيك ؟ ما أناخ عليه ؟

أين ناديك ؟ ما دها شيخانه ؟

قد رأينا عليك آثار حزن

ومن الدور ما ترى أحزانه

وفي سياق استخلاص العظة والدرس يضع شوقي صورة الحضارة الفرعونية أمام روما فيقول:

اقصري واسألي عن الدهر مصراً

هل قضت مرتين منه اللبانه ؟

إن من فَرَّق العباد شعوبًا

جعل القسط بينها ميزانه

هبك أفنيت بالحداد الليالي

لن تردّي على الورى رومانه

إن الدرس الذي وعته ذاكرة شوقي من فلسفة التاريخ هو أن الحضارة التي اندثرت لا تعود إلى الحياة مرة أخرى، فتلك أمة قد خلت وما على أبنائها إلا أن يستوعبوا دروس التاريخ وحكمة الدهر . وقد أدرك شوقي أن صوت التاريخ قد علا في قصيدته على صوت الفن فوصفها بأنها هي إلى التاريخ أدنى منها إلى الشعر.(٥٧)

وتطل صورة روما القديمة في شعر شوقي غير مرَّة، فيشير في همزيته إلى الإمبراطورية الرومانية التي أصابها الهرم ودبَّت في جسدها الشيخوخة حتى فنيت شأنها شأن الحضارة الإغريقية وغيرها من الحضارات وتلك سُنَّة الله في الممالك كما يشهد بذلك تاريخ الحضارة الإنسانية، وفي ذلك يقول شوقي :(٥٨)

هرمت دولة القياصرِ، والدو
لاتُ كالناس، داؤهن الفناء
ليس تغني عنها البلاد ولا ما
لُ الأقاليم إن أتاها النداء
نال روما ما نال من قبل آثيـ
ـنا، وسيمَتهُ ثيبةُ العصماء
سنة الله في الممالك من قبـ
ـلُ ومن بعد، ما لنُعمى بقاء

وإذا كان شوقي يرصد حركة التاريخ ويستبطن فلسفته، فإنه لا يُنكر فضل الحضارة الرومانية على العالم، ويرى أن الظلام أطبق على الشرق والغرب بعد انقضاء حكم القياصرة، وانغمس الناس في حمأة الوثنية التي ضربت بجرانها على الدولة الرومانية، واحتدم الصراع بين السادة والعبيد وأريقت دماء كثيرة وامتلأت بخطايا البشر. يقول شوقي :

أظلم الشرق بعد قيْصرَ والغرْ
بُ، وعمَّ البريةَ الإدجاء
فالورى في ضلاله متمادٍ
يفتُك الجهلُ فيه والجُهلاء

عـــرَّف الله ضِلَّةً، فـــهـــو شـــخصٌ
أو شـــهـــاب، أو صـــخـــرة صـــمـــاء
وتـولّـى عـلـى الـنـفـــــوس هـوى الأو
ثـان، حـــتـى انتـــــهت له الأهـواء
فـــرأى اللـهُ أن تُطهَّـــرَ بـالـســـيـ
ـف، وأن تـغـــسِلَ الخطايا الدمـــاءُ
وكـــذاك الـنـفـــوس، وهْـيَ مِـــراضٌ
بعض أعـــضـــائهـــا لبـــعض فـــداء

وقد وقف شوقي الموقف ذاته من الحضارة الإغريقية، فأشاد بإنجازاتها في العلوم والفنون والفلسفة والآداب. ورسم شوقي صورة مضيئة لليونان واليونانيين، فأشاد بانكبابهم على العلم والمعرفة والفنون وتلك هي الأسس التي قامت عليها حضارة اليونان ؛ يقول(٥٩) :

مــــــثل لـنـا الـيـــــونـان بَيْـ
ـنَ الـعـلـم والخُـلُـق الـقـــــــويم
وشـــبـــابهـــا يتـــعلمـــو
ن على الفـــراقـــد والنجـــوم
لمســوا الحـــقـــيـــقـــة في الفنو
ن وأدركـــــــوهـا فـي الـعـلـوم
حـــلَّـــت مـــكـــانًـــا عـــنـــدهـــم
فـــــوق المـعـلِّم والـزعـــــيـم

وقد أشاد شوقي بأثينا ووصفها بأنها مدينة الحكمة في الدهور الخالية(٦٠)، وخاطبها بقصيدة حين أوفدته الحكومة المصرية إليها لحضور مؤتمر المستشرقين قال في مطلعها(٦١) :

إنْ تسـألي عن مـصـرَ (حـوَّاء) القـرى
وقـــــرارةِ الـتـــــاريـخِ والآثـارِ

فـــالصــــبحُ في(مَنفٍ) و(ثيـــبـــةً) واضحٌ
مـن ذا يـلاقـي الـصـــــــــبحَ بـالإنـكـار

واحتفى شوقي بالإسكندر واعترف بإنجازاته في مصر فقال[٦٢] :

شـــــــاد إسـكـنـدرٌ لمـصـــــــرَ بـنـاءً
لـم تـشـــــــده الملـوك والأمـــــــراء
بـلـدًا يـرحـل الأنـام إلـيـــــــــــه
ويـحـجُّ الـطُـلاب والحـكـمـــــــــاء

أما صورة إنجلترا فلها وجهان في شعر شوقي، أولهما ينطوي على مدح وإعجاب بحضارة الإنجليز ومملكتهم العظيمة وإمبراطوريتهم التي لا تغيب عنها الشمس وجيوشهم الجرارة ودستورهم العجيب وما يتمتع به شعبهم من حرية ومساواة وديموقراطية، وقد عبَّر عن ذلك في قصيدته التي أشاد فيها بشكسبير، فقال :[٦٣]

أعلى الممـــالكِ مـــا كـــرســـيُّـــه الماءُ
ومـــا دعـــامـــتُـــه بـالحقّ شَـــمَّـــاءُ
يا جـــيـــرةَ (المنشِ)، حـــلاَّكُم أُبُوتكُم
مـــــــا لـم يُـطـوِّق بـه الأبـنـاءَ آبـاء
مُلْكٌ يطاول مُلْكَ الشـــــمس، عـــزتُه
في الـغـرب باذخـةٌ، في الشـرق قـعـسـاء
تأوي الحــقــيــقــة منه والحــقــوق إلى
ركـنٍ بـنـاه مـن الأخـــــــــــلاق بـنَّـاء
أعـــــلاهُ بـالـنظـر الـعــــالي، ونطَّقـــه
بحـــائطِ الـرأي أشــــيـــاخٌ أجـــلاَّء
وحـــاطَهُ بـالـقـنـا فـــتـــيـــانُ مملكةٍ
فـي الـسـلـم زهـر الـربـى، فـي الـروح أرزاء
يُستـصـرخـون، ويرجى فـضلُ نجـدتـهم
كـــأنهم عَــــربٌ في الدهر عَـــرباء

ودولـة لا يـراهـا الـظـنُّ من ســـــعـــــةٍ
ولا وراء مـــداهـا فـــيـــه عليـــاء
عــصــمـــاءُ، لا ســببُ الرحـــمن مُطَّرحٌ
فـــيـــهـــا، ولا رحمُ الإنســان قَطعــاء
تلك (الجـــزائرُ) كـــانت تحـــتـــهم رُكُنًا
وراءهنّ لبــــاغي الصَّـــيـــدِ عَنقـــاء

وقد عبر شوقي عن رأيه في الشعب الإنجليزي الذي وصفه بأنه أرقى الشعوب عاطفة وحضارة، وقد فضلَّهم على الرومان في القوة والمنعة والمجد الحضاري، وأشاد بعدلهم وسماحتهم فقال[٦٤] :

حـلـفــــــاؤنـا الأحــــــرار إلا أنـهـم
أرقى الشــعــوب عــواطفًــا ومــيــولا
أعلى من الرومــــان ذكــــرًا في الورى
وأعـــزّ سلطانًـا وأمنـع غـــيـــلا
لـمَّـا خــلا وجــه البــلاد لســيـفـهم
ســاروا ســمــاحًــا في البــلاد عــدولا

وقد فسَّر الدكتور محمد مندور موقف شوقي بأنه محاولة للتقرب من الإنجليز واسترضائهم بعد أن أتوا بالسلطان حسين إلى العرش بعد أن عزلوا عباس حلمي الثاني[٦٥] ، وهذا الرأي فيه قدر كبير من الصواب إذ نستشعر من كلام شوقي كثيرًا من الملق والنفاق، ولكن هذه الصورة تقابلها صورة أخرى يقف فيها شوقي موقف الرفض والإدانة من سياسة إنجلترا الاستعمارية، فقد أدان احتلالها لمصر، فقال[٦٦] :

دخلت على حكم البـــلاد وشـــرعـــهِ
مـــصـــرا فكانت كـــالسُّـــلال دخـــولا

وهاجم شوقي السلطان حسين والإنجليز هجومًا حادًا، فقال :

هل كـــان ذاك العـــهـــد إلا مـــوقـــفًـــا
للسلطتين وللبـــــلاد وبيـــــلا
يـعـــــتـــــزُّ كلُّ ذليلِ أقـــوامٍ بـه
وعـــزيزكم يلقى الحـــيـــاةَ ذليـــلا
وانفضَّ ملعـــبُـــه وشـــاهدُه على
أنّ الروايةَ لم تتمَّ فـــصـــولا

وكان هذا الشعر مصدر إزعاج وقلق للإنجليز فنفوا شوقي من مصر، ومع ذلك فلم يكفَّ عن مهاجمة السياسة الاستعمارية لإنجلترا التي وصفها بالصلف والغرور وإغلاق الأبواب دون حقوق مصر الوطنية، وقد عبر عن ذلك في قصيدته التي أنشدها عام ١٩٢٣ أثناء انعقاد مؤتمر لوزان وقال فيها(٦٧) :

أتعلمُ أنّهمْ صَلَفـــوا وتاهوا
وســدوا البـــاب عنَّا مـــوصِـــدينا
ولو كنّا نجـــرُّ هناك ســـيـــفًـــا
وجـــدنا عندهمْ عطفًـــا ولينا

وهذا الموقف الذي وقفه شوقي من سياسة إنجلترا الاستعمارية لم يقتصر على إنجلترا وحدها، بل انسحب على دول الغرب التي انتهجت هذه السياسة، فقد أدان فرنسا حين اعتدى الفرنسيون على دمشق وضربوها بالمدافع ونكّلوا بثوارها، وتعجب من أن تقف فرنسا بالذات هذا الموقف وهي الدولة التي قدمت التضحيات الجسام من أجل الحرية ؛ يقول شوقي :(٦٨)

وللمســتـعـــمـــرينَ وإنْ أَلانوا
قلوبٌ كـــالحـــجـــارةِ لا تَرقُّ
دم الثـــوار تعـــرفُـــه فـــرنســـا
وتـــعـــلـــم أنّـــه نـــورٌ وحـــقُّ
جـــرى في أرضـــهـــا، فـيـــه حـــيـــاةٌ
كـــمُنهلِّ السَّـــمـــاء وفـــيـــه رزق

بلادٌ مات فتيتُها لتحيا

وزالوا دون قومهمُ ليبْقُوا

وحرَّرت الشعوب على قناها

فكيف على قناها تُسترق

وللحرية الحمراء بابٌ

بكلّ يدٍ مُضرَّجَةٍ يدقّ

وأدان شوقي كذلك سياسة إيطاليا الاستعمارية، وصوَّر وحشية الإيطاليين حين اعتدى الأسطول الإيطالي على بيروت سنة ١٩٠٤، فقال :[٦٩]

بيروتُ، مات الأُسْدُ حتف أنوفهم

لم يُشهروا سيفًا ولم يَحْموكِ

كلٌّ يصيد الليث، و هو مقيدٌ

ويعزُّ صيدُ الضيغم المفكوك

سالت دماءٌ فيك حول مساجدٍ

وكنائسٍ ومدارس و(بُنُوكِ)

وأدان الإيطاليين مرة أخرى حين شنقوا البطل الليبي عمر المختار، وحمل على الحضارة الأوربية التي انحرفت عن صورتها وتنكرت لمبادئها واعتدت على حرية الشعوب، ودعا إلى أن تكون العلاقة بين الشعوب قائمة على المودة والإخاء والاحترام، فقال :[٧٠]

يا ويحهم نصبوا منارًا من دمٍ

يوحي إلى جيل الغد البغضاءَ

إني رأيت يدَ الحضارة أولعتْ

بالحقِّ هدْمًا تارةً وبناء

ماضرَّ لو جعلوا العلاقةَ في غدٍ

بين الشعوب مودةً وإخاء

وعلى هذا النحو تأسست علاقة شوقي بالغرب ؛ فإعجابه بحضارته لم يحل بينه وبين التصدي للمظاهر السلبية في هذه الحضارة التي أباحت لنفسها العدوان على الشعوب الضعيفة واحتلالها بالقوة .

المشاهد الطبيعية :

أُتيح لشوقي أن يزور عددًا من البلدان الأوربية إما بغرض التعليم والثقافة أو النفي أو حضور مؤتمرات أو السياحة، فقضى سنوات البعثة في فرنسا، وسنوات النفي في إسبانيا، وزار إنجلترا وسويسرا وبلجيكا، وأتاح له ذلك السياحة في تلك الدول، والتعرف على معالمها وآثارها ومظاهرها الحضارية والتمتع بطبيعتها الخلابة، وقد ظهر أثر ذلك في شعره، وأصبح يمثل تيارًا من تياراته المختلفة .

وقد صوَّر شوقي في شعره بعض مظاهر الطبيعة والحضارة في فرنسا، فوصف ميدان (الكونكورد) أو الوفاق بباريس، وهو الذي أعدم فيه الملك لويس السادس عشر في أيام الثورة الفرنسية، وقد التفت شوقي إلى هذه الخلفية التاريخية في وصف هذا الميدان، فقال:(٧١)

أميدانَ الوفاق، وكنتَ تُدعى
بميدانِ العداوةِ والشِّقاقِ
أتدري : أيُّ ذنبٍ أنت جانٍ؟
وأيّ دمٍ ذهبتَ به مُراق؟
هوى فيك السرير ومن عليه
ومات الثائرون، وأنت باق
أصابوا، واستراح (لويسُ) منهمْ
لذا سُمِّيتَ ميدان الوفاق

فوقفة شوقي أمام الميدان هي في الواقع وقفة أمام الحدث التاريخي وما يجسده من دلالات ورموز وعبر، وهو الجانب الذي كان يستهوي (شوقي) ويلتفت إليه في مطولاته التاريخية.

واستحضر شوقي صورة (البستيل) وهو السجن الفرنسي الشهير الذي يرجع تاريخ إنشائه إلى عهد شارل الخامس سنة ١٤٦٩ وكان رمزًا للاستبداد والتعذيب وظل كذلك حتى هدمته الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩ وأُقيم مكانه تمثال الحرية، وقد استدعى شوقي صورة هذا المعتقل في معرض الدفاع عن الفراعنة الذين اتهموا بالجبروت وتسخير العبيد في بناء الأهرامات والمعابد ليؤكد أن ما اتهم به الفراعنة لا يُقارن بما كان يحدث في الباستيل ؛ يقول :[٧٢]

ولستُ بقائلٍ ظلموا وجاروا
على الأجراء أو جلدوا القطينا
فإنّا لم نُوَقَّ النقص حتى
نطالب بالكمال الأوّلينا
وما (البستيل) إلا بنت أمسٍ
وكم أكلَ الحديدُ بها صَحِينا

والتفت شوقي إلى الطبيعة الفرنسية الساحرة، فنظم قصيدة في (غاب بولونيا) وهو متنزه مشهور في باريس ولم يصفه وصفًا خارجيًا مجردًا بل وصفه في سياق تجربة حب، وجعله إطارًا يحتضن التجربة ويشاركه تفاصيلها وهو ينحو في ذلك منحى شعراء الرومانسية في أوربا الذين خاطبوا الطبيعة خطابًا جديدًا واتخذوها صديقًا وأنيسًا وانصهروا فيها . يقول شوقي في قصيدته[٧٣]:

يا غابَ بولون، ولي
ذمم عليك، ولي عهودْ
زمن تقضّى للهوى
ولنا بظلك، هل يعود ؟
حُلم أريد رجوعه
ورجوع أحلامي بعيد
وَهَبِ الزمان أعادها
هل للشبيبة من يُعيد ؟

ويخاطب شوقي (الغاب) الذي زاره بعد انقضاء زمن الوصال وقد جددت رؤيته الذكرى وأهاجت أحزانه، فيستعيد ذكرياته ويستحضر(الماضي) ويتلذذ بسرد تفصيلات مشاهد الحب الذي احتضنته طبيعة فرنسا الخلابة، يقول:

يا غابَ بولونٍ، وبي
وجْد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو
ع، وزُلزل القلب العميد
وأراك أقسى ما عهد
ت ؛ فما تميل، ولا تميد
كم يا جماد قساوةً
كم ؟ هكذا أبدًا جحود ؟
هلاّ ذكرتَ زمانَ كُنْـ
ـنا والزمانُ كما نُريد ؟
نطوي إليك دجى الليا
لي، والدجى عنا يذود
فنقول عندك ما نقو
ل، وليس غيرك من يعيد
نُطقي هَوًى وصبابةٌ
وحديثُها وترٌ وعود
نسري، ونسرح في فضا
ئك، والرياح به هجود
والطير أقعدها الكرى
والناس نامت والوجود
فنبيت في الإيناس يغـ
ـبِطُنا به النجم الوحيد
في كل ركنٍ وقفةٌ
وبكلِ زاويةٍ قُعود

هكذا خاطب شوقي غاب بولونيا واتخذه صديقًا وشاهدًا على هذا الحب الضائع وزمن الوصل الذي تقضَّى، وأصبح حلمًا يراوده، ولكنه حين وقف أمام الغاب بعد سنوات طوال أحسَّ بوطأة الزمن، فقد فارق الشباب ولم يعد يملك إلا الأسى وأصبح الغاب مثيرًا للوجد واستدعاء الذكريات .

وتعدُّ هذه القصيدة محاولة من شوقي لمجاراة الرومانسيين والخروج عن أسر الوصف التقليدي، وهو ما أشار إليه في مقدمته لشوقياته فقال : الشاعر من وقف بين الثرى والثريا، يقلّب إحدى عينيه في الذَّرّ، ويجيل أخرى في الذَرى، يأسر الطّير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه ، ويرى د . شوقي ضيف أن دعوة شوقي لم تنعكس في شعره بشكل واضح حيث لا نجد عنده تأثرًا واضحًا بشعر الطبيعة الذي شاع عند الرومانتسيزم، ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده، وإنما نقصد الصورة الغريبة التي رمز إليها في قوله يكلم الجماد وينطقه ، فهذه الصورة قلما نجدها في شعره، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنَّ بالسماء والماء، والشمس وطلعة القمر المنير، والبحر وأمواجه، والربيع ومناظره، ففي شعره وفرة من ذلك، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراء الرومانتسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان في الطبيعة والفناء فيها، ومحبتها محبة صوفية، ومناجاتها مناجاة روحية حالمة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح[٧٤] .

ويرى د . شوقي كذلك أن قصيدة شوقي في غاب بولونيا لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التي نجدها عند شعراء الغرب، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب في الطبيعة وشعر الأوربيين[٧٥] ومن العسير في تقديري أن نقرن شوقي بشعراء الغرب المعاصرين له ذوي النزعة الرومانسية وأن ننتظر منه أن يذهب مذهبهم وذلك لاختلاف الثقافة والتكوين والبيئة، ولم تكن الفترة التي قضاها شوقي في فرنسا كافية – في ظني – لهذا التحول الكبير في شعره، ولا ننسى أنه كان مشدودًا بقوة إلى المناخ الأدبي في مصر ولم يكن مهيأ للصدام مع التيار التقليدي

الجارف المسيطر على الحياة الأدبية، ومع ذلك فلا نعدم هذا الأثر في شعره، وهو ما نحسه في قصيدة غاب بولون التي تعكس نزعة رومانسية واضحة في خطاب الطبيعة على نسق جديد .

ومما يتصل بمشاهد الطبيعة في فرنسا قصيدة نظمها شوقي عندما زار قسم الأزهار والثمار في المعرض بباريس سنة ١٩٠١، وفيها يشير إلى براعة الفرنسيين في تنسيق الزهور وما توحي به من جمال وحسن، يقول(٧٦) :

رزق الله أهل باريس خيرا
وأرى العقلَ خيرَ ما رزقوه
عندهم للثمار والزهر مما
تنجب الأرض معرض نسَّقوه
جنة تخلب العقول، وروض
تجمع العين منه ما فرقوه
من رآه يقول : قد حرموا الفر
دوس، لكن بسحرهم سرقوه
ما ترى الكَرْم قد تشاكلَ، حتى
لو رآه السقاة ما حققوه ؟
يُسكر الناظرين كَرْما، ولمَّا
تعتصره يد، ولا عتَّقوه
صوَّروه كما يشاءون، حتى
عجب الناس : كيف لم يُنطقوه ؟
يجد المتّقي يد الله فيه
ويقول الجحود : قد خلقوه

وقد زار شوقي إنجلترا أثناء بعثته في فرنسا وأشار إلى ذلك في مقدمته للشوقيات فقال: ما كدت أنتهي من السنة الثانية حتى كتب إليّ مدير الإرسالية المصرية يستقدمني لباريز، ويخبرني أنه ذاهب بتلامذته إلى إنكلترا لقضاء أكثر أيام العطلة فيها، وأن الأمير

رحمه الله قد أدى نفقة هذه السياحة عني إذا رغبت فيها، فبرحت مونبلييه على عجل أيمم باريز للمرة الأولى، فأقمت بها يومين ريثما أهبت الرحلة ثم سافرنا إلى عاصمة انكلترا، فلبثنا فيها نحو شهر، نغشى من معالمها في الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي إليه العظم والجلال في هذا العصر، لكنا لم نلبث أن سئمناها وهذا أكبر عيوبها فخرجنا إلى بعض المدائن على بحر الشمال وهناك وجدنا راحة الخاطر وقرة الناظر، وإن يكن الجو كثير التقلب غدارًا في غالب الأحيان .

وإذا كان شوقي قد أحسّ بالسأم والملل في عاصمة إنجلترا فإن ذاكرته الشعرية لم تستحضر شيئا من معالمها الحضارية ولا مشاهد الطبيعة فيها سوى صورة بحر (المانش) الذي يجري في الشمال الغربي لأوربا بين إنجلترا شمالا وفرنسا جنوبا، ووضعه في مقارنة أمام بحر الغزال وهو أحد فروع النيل الأبيض في السودان، وبحيرة (نيانزا) وهي إحدى البحيرات الثلاث التي يخرج منها النيل، وفي ذلك يقول(٧٧) :

فأين مِنَ (المنش) بحر الغزال
وفيض (نيانزا) وتهتانها
وأين التماسيح من لجُّةٍ
يموت من البرد حيتانها

وقد زار شوقي سويسرا عندما أوفد من الحكومة المصرية في سنة ١٨٩٦ في مؤتمر المستشرقين الذي كان انعقاده في مدينة جنيف عاصمة سويسرا ورآها شوقي خير فرصة تغتنم لمشاهدة هذه البلاد التي هي المجلى البديع لعروس الطبيعة فرحل إليها وأقام بها شهرًا، وبرحها بعد انتهاء المؤتمر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة المعرض الذي أقيم بإحدى مدنها(٧٨) .

وقد أوحت جنيف بطبيعتها الساحرة وضواحيها وجبالها إلى شوقي بقصيدة سماها بلدة المؤتمر لناظرها في بهجة مناظرها استهلها بقوله(٧٩)

لا السهد يدنيني إليه ولا الكرى
طيف يزور بفضله مهما سرى

ويحتفي خيال شوقي بطبيعة سويسرا احتفاء كبيرًا، فيصف الرياض والجبال التي غطتها الثلوج ونمت فوقها النباتات والخضرة والجبال الشاهقة التي تكاد تلامس السحاب وقد بدت الغيوم فوقها كالبيوت، ويصف السفوح المدرَّجة والبيوت البيضاء الرابضة فوقها كأوكار الطير أو كتائب الجيش ويلفته انعكاس النجوم فوق صفحة المياه والجسور المتشابكة التي تصل بين الأنهار وغير ذلك من مظاهر الطبيعة الساحرة ؛ يقول :[٧٩]

ناجـــيتُ مَن أهوى، وناجـــاني بهـــا
بين الرياض وبين مـــاء(ســـويســـرا)
حـــيث الجــبــال صــغــارها وكــبــارها
من كلّ أبيضَ في الفــضــاء وأخــضــرا
تخــذ الغــمــام بهــا بيــوتًا، فــانجلت
مــشــبــوبة الأجــرام، شــائبــة الذُّرى
والصــخــر عــال، قــام يشــبــه قــاعــدا
وأناف مكشـــوف الجـــوانب منذرا
بين الكواكب والســـحـــاب، ترى له
أذنا من الحـــجـــر الأصم ومــشــفــرا
والســفح من أي الجــهــات أتيــتــه
ألفــيــتــه درجًـــا يموج مـــدورا
نثــر الفــضــاء عليــه عــقــد نجــومــه
فــبــدا زبرجـــدُه بهنَّ مُـــجـــوهرا
وتنظمت بيض البــيــوت، كــأنهـــا
أوكــارُ طيـــرٍ، أو خـــمـــيسٌ عـــسكرا
والنجم يبـــعث للمـــيـــاه ضـــيـــاءه
والكهـــرباء تُضيء أثناء الثـــرى
والماء من فـــوق الديار، وتحـــتـــهـــا
وخـــلالهـــا يجـــري، ومن حـــول القـــرى

مـتـصـوّبًا، مـتـصـعّـدًا، مـتـمـهّـلاً
مـتـسرّعًـا، مـتـسلسـلاً ، مـتـعـثّـرا
والأرضُ جـسـرٌ حـيث دُرتَ ومـعـبـرٌ
يصـلان جـسـرًا في الميـاه ومـعـبـرا
والفُلك في ظل البـيـوت مـواخـرًا
تطوي الجـداول نحـوها و الأنهـرا

ولا ينفصل شوقي عن لوحة الطبيعة بل يشارك فيها، ويستمتع بها ويتنقل بين مشاهدها، فيخرج من الجسور ليأوي إلى الأشجار فيستظلُّ بظلالها، ويتأمل المياه الفضية ويستشرف ما حوله من مرئيات في مشهد حلمي يمتزج فيه الخيال بالواقع ؛ يقول :

وخـرجت من بين الجـسـور ، لعلني
أستـقـبل العـرف الحـبـيب إذا سـرى
آوي إلى الشـجـرات، وهي تهـزُّني
وقـد اطمـأن الطيـر فـيـهـا بالكرى
ويـهـز مني الماء في لمعـانـه
فـأمـيل أنظر فـيـه أطمع أن أرى
وهنالك ازدهت السـمـاء . و كـان أن
آنستُ نورا مـا أتمَّ وأبـهـرا !!
فـسـريـت في لألائـه، وإذا بـه
بـدر تسـايـره الكواكب خُطَّرا
حُلم أعـارتني العناية سـمـعـهـا
فيـه، فمـا استـتـمـمتُ حـتى فُسِّرا
فـرأيت صـفـوي جـهـرة، وأخـذت أنْـ
ـسى يقظةً، ومُناي لبَّت حُـضَّـرا
وأشـرتُ: هل لقـيـا؟ فـأوحى : أنْ غـدًا
بالطود أبيض من جـبـال (سـويسـرا)

إن أشـــرقت زهـراء تسـمـــو لـلضــحـى
وإذا هـوت حـــــمــــــراء في تلـك الـذرى
فـــشــروقـــهـــا منه أتم مـــعـــانـيـــا
وغـــــروبهـــــا أجلى وأكـــــمـل منظرا
تبـــــدو هـنالـك لـلـوجـــــود ولـيــــدة
تـهنا بـهــا الـدنـيــا ، ويغـتــبط الـثــرى

ويسـتـرسل شـوقي في وصف مـشـاهد الطبـيـعـة السـويسـرية ومـا تتـصـف به من خصوصية فيشير إلى المراكب الكهربائية (التلفريك) التي تسري بين السفوح والجبال ويصف المناظر التي رآها على فرع نهر (السليف) من جنان وخضرة وقرى ومزارع تنطق بعظمة الخالق وإبداعه ؛ يقول:

أنـهـــــارنـا تحت (الـسـلـيـف)، وفـــوقــــه
ولـدى جــــوانـبــــــه، ومـــــا بـين الـذُّرى
رَجَـــــلاً، وركُــــبـــــانـا، وزحـلـقــــةً عـلـى
عـــجـل هـنالك كـــــهـــربـائِـيِّ الـســــرى
في مـــركب مـــســـتـــأنس، ســـالت بـه
قُـــضُـب الـحـــديد، تـعـــرجًـــا وتحـــدرا
ينسـاب مـــا بـين الـصـــخـــور تمـهـــلا
ويـخـف بـين الـهــــــــوتـين تـخـطـرا
وإذا اعـــــتـلـى بـالـكـهـــــربـاء لـذروة
عـصـمـاء ؛ همَّ مُـعـانـقـا مُـتـسـورا
لــــمَّـــــــا نـزَلْـنـا عـنـه فـي أم الـذرى
قـــمـنـا عـلـى فـــرع (الـسـلـيـف) لـنـنظُـرا
أرض تمـوج بـهـــــا المـنـاظـر جـــــمــــة
وعــــــوالمُ نِعْـم الـكـتـــابُ لمـن قــــرا

وقُــــرى ضــــــربن على المدائن هـالـةً

ومــــدائنٌ حلَّين أجــــيــــاد القـــرى

ومــــــــــزارع لـلـنـاظـريـن روائـع

لبس الفـضــاء بهــا طرازًا أخــضــرا

والماء غُـــــدْرٌ مـــــا أرق وأغــــزرا ! !

وجــــداولٌ هُنَّ اللجـين وقــــد جـــرى

فـحَـشَـوْنَ أفـواهَ السـهـول سـبـائكًا

ومــــلأن أقــــبـــال الرواسخ جــــوهرا

قـد صـغَّـر البـعـد الوجـود لنا، فـيـا

لله مـــا أحلى الوجـــود مـصــغَّــرا ! !

وبرغم هذا الحضور القوي للطبيعة السويسرية في مخيلة شوقي إلا أنه لم يتجاوز في تصويرها الشكل الخارجي، ولم ينفد إلى الجوهر، فكان في صنيعه هذا كالمصوّر الذي تلتقط عدسته المنظر الطبيعي كما هو في الخارج دون أن يضيف إليه شيئًا من ذاته، ولذلك بدت الطبيعة – برغم جمال لوحاتها ومشاهدها – ثابتة static وهو ما لاحظه بعض نقاد شوقي إذ رأوا أن «الطبيعة في شعره جامدة، قلما تتحرك، وقلما تنطق أو تتكلم، وشعره فيها يجري على عمود الشعر العربي من حيث كثرة الأخيلة، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات، وهي أصداف قد تلمع، وقد تُضيء بجمال في التصور»(٨٠) .

وقد نحا شوقي هذا المنحى في قصيدته التي وصف فيها الطبيعة الأوربية وهو في طريقه إلى الأستانة قادمًا من أوربا وقال في مطلعها :(٨١)

تلك الطبـــيـــعـــة ؛ قف بنا يا ســـاري

حــــتى أريك بديع صنع البــــــاري

الأرض حــــولك والســـمــــاء اهتـــزتا

لـــــروائـــــع الآيــــــات والآثـــــار

من كل نـاطقـــــة الجـــــلال، كـــــأنـهـــــا
أمّ الـكـتـــــاب على لـســـــان الـقـــــاري
دلَّـت عـلـــى مـلـك المـلـوك، فـلـم تـدع
لأدلة الفـــــقـــــهـــــاء والأحـــــبـــــار
من شك فـــيـــــه فنظرة في صنعـــــه
تمـحـــــــــــــو أثـيـم الـشـك والإنـكـار

فقد رأى شوقي في الطبيعة الأوربية الساحرة شاهدًا ينطق ببديع صنع الخالق، وأحسَّ بأن كل شيء فيها يوحي بالجلال والخشوع ويؤكد أن للكون خالقًا أبدعه ووشاه بالجمال والعظمة، فهي خير برهان على وجوده بل إنها أقوى من أدلة الفقهاء والعلماء . وينتقل شوقي من الإجمال إلى التفصيل ، فيتوقف أمام آيات الطبيعة ومظاهر الجمال والروعة فيها، فتلتقط مخيلته صورة الجنان والخمائل والغدران والجليد الذي يكسو الجبال ويلتفّ على قممها كالغمامة البيضاء، فيبدو الجبل فارعًا مهيبًا كأنه شيخ من شيوخ القبائل . يقول شوقي(٨٢) :

ولـقـــــد تمرّ على الـغـــــدير تـخـــــاله
والـنـبـت مـــــــــــــرآة زهـت بـإطـار
حـلـو الـتـسلسل مـوجـــه وجـــريره
كـــــأنـامـل مـــــــرت عـلـى أوتـار
مــــدت ســــواعـــد مـــائه وتـألقت
فـيـهـا الجـواهر من حـصى وجـمـار
ينســـاب في مـــخـــضلّة مـــبـــتلة
منســـــوجــــة من سندس ونضــــار
زهراءُ عَـونِ الـعـاشـقـين على الـهـوى
مـــخــــتـــارة الشـــعــــراء في آذار
قـــام الجليـــد بهـــا وســـال، كـــأنه
دمع الـصـــبـــابة بلَّ غُـصْنَ عَـــذار

وترى السماء ضحى وفي جنح الدجى
منشقة من أنهُر وبحار
في كل ناحية سلكت ومذهب
جبلان من صخر وماء جاري
من كل منهمر الجوانب والذرى
غَمرِ الحضيض مُجَلّلٍ بوقار
عقد الضريبُ له عمامة فارع
جم المهابة من شيوخ نزار[٨٣]

وكان شوقي كثير الالتفات إلى الطبيعة في أسفاره الخارجية، فوصف منظر الشروق والغروب في عالم الماء من أعلى السفينة[٨٤] ووصف منظر طلوع البدر من سفينة، وافتن في تصويره فقال :[٨٥]

يا درة الغواص أخرج ظافرا
يمناه يجلوها على النُّظار
مُتهللاً في الماء، أبدى نصفه
يسمو بها، والنصف كاسٌ عارِ
وافى بك الأُفُقُ السماءَ، فأسفرت
عن قفل ماس، في سوار نُضار
ونهضت، يزهو الكون منك بمنظر
ضاح، ويحمل منك تاج فخار
الماء والآفاق حولك فضة
والشُّهْبُ دينارٌ لدى دينار
والفُلْك مشرقة الجوانب في الدجى
يبدو لها ذيل من الأنوار

وقد هام شوقي بالطبيعة التركية ورسم لها لوحات أخَّاذة في شعره ومن ذلك قصيدته في(البسفور) وقد استهلَّها بقوله :

عـــلـــى أي الجـــنـــان بـــنـــا تمـــرُّ ؟
وفي أي الحـــدائق تســـتـــقـــرُّ ؟
رويـدًا أيـهـــــــا الـفـلـك الأبـــرُّ
بلـغت بـنا الـربوع،فـــأنـت حـــــرُّ ؟

وقد وصف شوقي مظاهر الطبيعة التي شاهدها عبر رحلة السفينة من جزر وجبال ومعاقل واجتياز البوغاز و الأرخبيل، فقال :[٨٦]

تمـرُّ من المـعـــــاقل والجـــــبـــــال
بـعـــالٍ، فـــوق عـــالٍ، خـلـف عـــالـي
إذا أومـــــأن وقّـــــفت الـلـيـــالـي
وتحـــــمي الحـــادثـات فـــلا تمرّ

✡✡✡✡✡

مــدافع، بـعــضــهــا مــتــقــابلات
ومـنـهـــا الـصـــاعـــدات الـنـازلات
ومـنـهـــا الـظـاهـرات وأخـــريـات
تـوارى في الـصــخــور وتـســتــســرّ

✡✡✡✡✡

فَلَو انّ البـــحـــار جَـــرَّت مِـــئـــينا
وكـــان اللـج أجـــمـــعـــه ســـفـــينا
لـتـلـقـى مـنـفـــذًا ؛ لَـلَقِـينَ حِـــينًـا
ولَـمَّـــا يمْسَسِ (البـــوغـــازَ) ضُـــر
وبـعـــدَ الأرخـــبـــيـل ومـــا يـلـيـــه
وتـيـــه فـي الـعـــيـــالـم أي تـيـــه
بـدا ضـوء الـصـبـاح فـسـرت فـيـه
إلـى (البــســفــور) واقــتــرب المقــر

وقد عبَّر شوقي عن انبهاره بما رآه على ضفاف البسفور حيث تجلت الطبيعة في أبهى صورها، وارتدت أجمل حللها، فبدت كالعذارى في أحلى زينتهن، وازدانت في ثيابها الموشاة المختلفة الألوان وقد التفَّ البحر حولها التفاف السوار حول المعصم، وانسابت الغدران وحولها الأشجار، وقد لاحت المساجد الفخمة والمعاقل الشامخة لتكتمل بذلك لوحة الطبيعة الكبرى ؛ يقول شوقي :

فضاءٌ مُثِّل الفردوس فيه
ومرأًى في البحار بلا شبيه
فإيهٍ - يا بنات الشعر - إيه
فمالك في عقوق الشعر عذر

✡✡✡✡✡

جهات، أم عذارى حاليات ؟
وماء أم سماء أم نبات ؟
وتلك جزائر أم نيِّرات ؟
وكيف طلوعها والوقت ظهرُ ؟

✡✡✡✡✡

جلاها الأفق صُفْرا وهي خُضر
كزهر دونه في الروض زهر
لوى بحر بها، والتفَّ بحرٌ
كما ملكت جهات الدّوح عذرُ

✡✡✡✡✡

وكم أرض هنالك فوق أرض
وروض، فوق روض، فوق روض
ودور بعضها من فوق بعض
كسطر في الكتاب علاه سطر

ومن مظاهر الطبيعة التركية التي التفت إليها شوقي، (كوك صو) وهو موقع جميل في الآستانة يأسر العين بمياهه وخمائله وخلجانه ونزهاته النهرية، وفيه يقول: [٨٧]

غـشـيـتك والأصـيل يفـيض تبـراً
ويـنـسج للربى حُللاً ويكسو

وتـذهـب فـي الخـليـج لـه وتـأتـي
أنامل تنثـر العـقـيـان خـمس

وفي جـيـد الخـمـيلة منه عـقـد
وفـي آذانـهـا قُـرط وسَلْس

ولألأتِ الجـبـالُ فـضـاءَ سـفـح
يـسـرُّ الـنـاظـريـن، ونـارَ رأس

على فلك تسـيـر بنا الهـوينى
ومـن شـعـري نـديم لي وجِلْس

تُـنـازعـنـا المذاهـب حـيـث مـلـنـا
زوارق حـولـنـا تجـري وترسو

وعلى هذا النحو كان للطبيعة الأوربية حضور قويّ في شعر شوقي، فعبَّر عن فتنته بها، ونظر إليها بوصفها مجلى الأنس ومسرح اللهو، ورآها ضاحكة طروبا تبعث المسرة في النفس وتشهد ببديع صنع الخالق .

الأعلام والشخصيات:

تمثل اهتمام شوقي بالغرب في جانب آخر من شعره هو الاحتفاء بعباقرة الغرب ونوابغه من ساسة وعلماء وفلاسفة ومفكرين وأدباء وفنانين وغيرهم. وقد شغل هذا الجانب مساحة غير قليلة من شعر شوقي حتى ليكاد يكون ديوانًا مستقلاً بذاته .

الفلاسفة:

اختصّ شوقي من فلاسفة اليونان كلاًّ من سقراط وأرسطو، فأعجب بسقراط في قصيدته التي احتفى فيها بالعلم والمعلّم وقال في مطلعها[٨٨] :

قم للمــعلّم وفِّــه التــبــجــيــلا

كـــاد المعلـم أن يكـون رســـــولا

وضرب شوقي بسقراط المثل في الشجاعة والتضحية والنبل وأشار إلى تجرعه السم واستعذاب الموت دفاعا عن مبادئه وآرائه وأفكاره فكان مثلا أعلى وقدوة يُحتذى بها. يقول شوقي[٨٩] :

ســقـــراط أعطى الكأسَ وهـي منيـــة

شـفـتيْ مُـحب يشـتـهي التـقـبـيـلا

عـرضـوا الحـيـاة عليـه وهـي غـبـاوة

فـــأبـى ، و آثر أن يموت نـبـــيـــلا

إن الشــجــاعــة في القلوب كــثــيــرةٌ

ووجـدتُ شـجـعـانَ العـقـول قليـلا

وأشاد شوقي بأرسطو في معرض تهنئته لأحمد لطفي السيد بترجمة كتاب الأخلاق لأرسطو الذي لُقب بالمعلم وقد خلع عليه شوقي كثيرًا من الأوصاف، فهو ملك العقول والفيلسوف العظيم و شيخ ابن رشد وابن سينا وهو صوت الحقيقة و المعلم الحكيم الذي أرسى قواعد الشرائع ووضع دستور الأخلاق، وفي ذلك يقول[٩٠] :

عــلَّـمـتَ بـالـقـلـم الحـكـيـمِ

وهــديــتَ بـالـنـجـم الـكـريمِ

وأتـيـتَ مـن مـــــحــــــرابـهِ

بـأرسـطَـطـالـيـسَ الـعـظـيـم

مَـلـكِ الـعـــقـــول، وإنـهـــا

لـنـهـــايةُ الملك الجـــســـيم

شـــيخُ ابـن رشــدٍ، وابـن ســيـ

نــا، وابــن بَـرقَــينِ الحـكـيـم[٩١]

مـن كـــان فـي هـدي المـســيـ

ـح وكـــان فـي رُشْـــدِ الكَـليـم

وغــــــــدا وراح مـــــــــوحـــــــــدًا
قَـــــــبلَ الـبـنـيَّـــــــةِ و الحـطـيـم[٩٢]
صـــــوتُ الحـــــقـــــيـــــقـــــة بـين رعـ
دِ الجـــــــاهـلـيـــــــة والـهـــــــزيم
يـبـنـي الـشـــــــرائـع لـلـعـــــــصـــــــو
ر بـنـــاء جـــــــبـــــــارٍ رحـــــــيـم
ويـفـــــــــصِّـل الأخـــــــــلاق لـل
أجـــيـــــال تـفـــصـــيلَ الـيـــتـــيـم[٩٣]
فـــي واضـــحٍ لَـــــــحْـــبِ الـــطّـــريـــ
ـقِ من المذاهب مـــســــتـــقـــيـم[٩٤]

ومن الطريف أن طه حسين حمل على شوقي في قصيدته تلك حملة عنيفة وعاب عليه أنه خلط بين آراء أرسطو وأستاذه أفلاطون، فنسب إلى أرسطو بعض آراء أستاذه متهمًا شوقي بنقص ثقافته الفلسفية .[٩٥]

الأدباء والفنانون :

حظيَ أدباء الغرب وشعراؤه وفنانوه بحظ وافر من إبداع شوقي، فعبَّر عن إعجابه بهؤلاء النوابغ من قدامى ومحدثين، ومنهم (هومير) الشاعر اليوناني القديم صاحب (الإلياذة)، فأبدى شوقي إعجابه بعبقريته الشعرية وأشاد بشعره الملحمي، وضرب به المثل في سياق إعلان موقفه من الصراع بين تياري الشعر التقليدي والجديد، فرأى أن شعر (هومير) – برغم أنه قديم – يعدُّ أجود من شعر من جاءوا بعده، وإن كان من بينهم شعراء مجيدون ولكنهم أقلية أو آحاد في عددهم، ويجدها شوقي فرصة لإعلان مفهومه للشعر فيرى أن الشعر الجيد لا يقاس بقدمه أو حداثته بل بمقدار ما يحدثه في النفس من لذة ونشوة وطرب؛ يقول شوقي :[٩٦]

(هـومـــيـــرُ) أحـــدثُ من قـــرونٍ بـعـــدَهُ
شـــــعـــــرًا، وإن لـم تـخـلُ مـن آحــــاد

والشـعــرُ في حــيثُ النفــوسِ تَلَذُّهُ
لا في الجــديد ولا القــديم العــادي

وممن مـجّدهم شـوقي (تولسـتوي) أديب روسـيا وفيلسوفها العظيم صـاحب رواية (الحـرب والسـلام) وغـيرها من الروايات والمؤلفـات التي كـانت بمثـابة الأناجـيل للثـورة الروسيـة، وقد خصّـه شـوقي برثائه حين توفي سنة ١٩١٠ وتغنى بفلسفتـه وزهده وثورته ضد الظلم والتخلف ووقوفه إلى جانب البؤساء والكادحين وتنازله عن أمواله وممتلكاته لهم فتطابقت أفعاله مع أقواله، وقد رأى فيه شـوقي مثلا أعلى في التحلي بالمبادئ الإنسانية النبيلة، وفيه يقول :[٩٧]

(تولسـتـويُ)، تُجـري آيةُ العلم دَمـعَـهـا
علـيك، ويبكي بائـسٌ وفــقــيــرُ
وشــعب ضــعــيفُ الركن زال نصــيـرُهُ
ومــا كلّ يومٍ للضــعــيف نَصــيــر
ويـندُبُ فـــلاحـــون أنت منـارُهـم
وأنت ســراجٌ غــيَّــبــوه منيــر
يـعــانون في الأكــواخ ظلمًــا وظُلمَــةً
ولا يملكون البثَّ وهـو يـســيــرُ
تطوف كــعــيـسى بالحنان وبالرضى
علـيــهم، وتـغــشى دورَهـم وتـزور

وينعى شوقي على عصره ضياع القيم النبيلة التي جسَّدها (تولستوي) فقد طغت المادة على حياة الناس، وصـار المال هو الآمر الناهـي، وشاع الظلم والفقر والاستـبداد، ونهبت ثروات الشعوب الضعيفة، وتسابقت الدول القوية إلى شراء السـلاح وتكديسه، وفي ذلك يقول[٩٨] :

قُمِ انـظر وأنت المالـىء الأرض حكمــةً
أأجــدى نظيمٌ، أم أفــاد نثــيــرُ؟

اناسٌ كــمــا تدري، ودنيــا بحــالهــا
ودهــرٌ رَخـيٌّ تـارةً وعــســيــر
وأحــوال خَلْقٍ غــابر مــتــجــدّدٍ
تشــابهَ فــيــهــا أوّلٌ وأخــيــر
تَمــرُّ تبــاعًــا في الحــيــاة كــأنهــا
مــلاعبُ لا تُرخـى لَهُن سُــتــور
وحَــرصٌ على الدنيــا، ومــيلٌ معَ الهــوى
وغشٌّ، وإفكٌ في الحــيــاة، وزور
وقــام مــقــامَ الفــرد في كل أمــةٍ
على الحكم جمٌّ يســتــبــدُّ غــفــيــر
وَحُــوِّر قــولُ الناس : مــولىً وعــبــدُهُ
إلى قــولهم : مــســتــأجِــرٌ وأجــيــر
وأضــحى نفــوذُ المال لا أمــرَ في الورى
ولا نهيَ إلا مــا يرى ويُشــيــر
تُســاسُ حكومــاتٌ به ومَــمــالكٌ
ويذعن أقــيــالٌ له وصــدور
وعَــصْــرٌ بنوه في الســلاح، وحــرصُــهُ
على السِّلم يُجــري ذكــرُه ويُدير

واحتفى شوقي بـ(شكسبير) وأثنى عليه ثناء عظيمًا، فرأى أنه عبقرية فذة لم تنجب مثلها حاضرة من الحواضر، وقد شرفت به إنجلترا وحازت به أفضل مراتب المجد والفخار، وأثنى على شعره ورآه يمثل النموذج الأعلى وبالغ في وصفه مبالغة غير مقبولة، فشبهه بالآيات المنزلة وشبَّه معانيه بمعاني المسيح وشبه أدبه بالإنجيل، فقال(٩٩) :

مــا أنجــبت مــثلَ (شكســبــيــرَ) حــاضــرةٌ
وَلا نمتْ من كــريم الطيــر غنّاء

نـالـت بـه وحـــدَهُ (إنـكـلـتــرا) شَــرَفًــا

مــا لـم تـنلْ بـالـنجــوم الـكُثْــرِ جَــوزاء

شـــعـــرٌ مـن الـنَسَق الأعـلـى، يـؤيـدُهُ

مـن جـــانـب الـلـه إلـهـــامٌ وإيـحـــاء

مـن كـل بـيـتٍ كـــــآي الـلـه، تـسـكـنُـهُ

حــقــيــقَــةٌ مـن خــيــال الـشــعــر غــرَّاء

وكـل مــعـنـى كــعــيــسـى فـي مــحــاسـنـه

جــاءت بـه مـن بـنـات الـشـــعـــر عـــذراء

أو قــصـَّــةٍ ككتــاب الـدهـر جــامــعــةٍ

كــلاهـمــا فــيــه إضــحــاك وإبكـاء

مــهــمــا تُمــثَّلْ تُـرَ الـدنـيـا مُــمـثـلَةً

أو تُتْلَ فـــهـيَ مـن الإنـجـــيـل أجـــزاء

ويتجه شوقي بالخطاب إلى (شكسبير) فيقدم له صورة الواقع المزري وما شهده من ويلات وحروب وإراقة للدماء التي تتضاءل أمامها قصص القتل في أدبه ؛ يقول :

يـا واصـفَ الـدم يـجـــري هـهـنـا و هـنـا

قـم انـظـر الـدم، فَـــهــوَ الـيـــوم دأْمـــاء

لامــوكَ فـي جـــعـلـك الإنـســانَ ذئـبَ دمٍ

والـيـــوم تـبــدو لـهـم مـن ذاك أشـــيـــاء

وقـــيـل : أكْــثــرَ ذكــرَ الـقــتـل، ثُـم أتـوا

مــا لـم تَـسَـــعــه خـــيـــالاتٌ وأنـبـــاء

كــانـوا الـذئـابَ، وكــان الـجــهـل داءهـمــو

والـيـــومَ عِـلـمُـــهـمُ الـراقـي هـو الـداء

لـؤمُ الـحــيــاة مــشـى فـي الـنـاس قــاطـبــةً

كــمــا مـــشـى آدمٌ فـــيـــهـم وحـــوّاء

قـم أيّدِ الحـقَّ فـي الدنـيـــــا، ألـيس لـه

كـتـيـبـةٌ منك تحت الأرض خــرســاء ؟

وقد استهجن طه حسين طريقة شوقي في الثناء على شكسبير ومبالغته في مدح أدبه ورأى أنه لامس القشور دون أن يتعمق في فهم أدب شكسبير، فقال[١٠٠] : أقل ما يحسُّه قارؤها أن شاعرنا لم يعلم من أمر الإنجليز إلا شيئًا ضئيلاً جدًا يعرفه المثقف العادي، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير،ولم يتمثله، ولم يحس به، بل لم يحاول تصوير هذا الروح، وكل ما في القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر، ثم ثناء على شكسبير غريب، يشبِّه فيه أبيات شكسبير بالآيات المنزلة، ويشبه معاني شكسبير بعيسى . ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معاني شكسبير وبين المسيح، بل لست أدري كيف يُذكر شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربي إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبَّه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرأونه ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعاني، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئًا كثيرًا .ثم يقول شوقي إن قصص شكسبير تمثِّل الحياة، وكل مثقف يعرف هذا ويقوله، بل كل مادح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حينًا، وبالباطل أحيانًا . ثم يتجه شوقي إلى شكسبير، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبي العلاء، وعرفوا تصويره لبلى الأجساد في القبور، ثم يطلب إلى شكسبير الذي أجرى الدم أنهارًا في قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحارًا في ظل الحضارة الحديثة، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علم شاعرنا بشكسبير، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين في شكسبير ؟ وإني لأعرف محاورات لِ(جوته) حول بعض القصص التي تركها شكسبير حول هملت مثلا في ولهلم ما يستر لا يُذكر معها ما قاله شوقي من الشعر، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين في القرن الثامن عشر، لأن فقه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدمًا عظيمًا .

وقد رأى د . شوقي ضيف فيما قاله طه حسين شيئًا من التعسف والتحكم فقال:[١٠١] «وفي رأينا أن هذا تحكم، فإن طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبِّر في ثنائه على شكسبير لا عن علمه وفقهه به، بل عن علم القرون التي سبقته وفقهها به، ويقارن بينه

وبين جـوته، مع العلم بأن جـوته كـان شـاعـرًا وكـان ناقـدًا، فله في النقـد آراء يتـداولهـا الدارسون والناقدون للأدب والشعر، أما شوقي فلم يكن ناقدًا يومًا، بل كان دائمًا، كما هو في هذه القصيدة، شاعرًا غنائيًا، لا يعبر عن علمه وفقهه، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم». ودافع د . شوقي ضيف عن مبالغات شوقي في تشبيه معاني شكسبير فقال :[١٠٢] «وشوقي إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المنزلة لبيان بلاغتها وسحرها وفعلها في النفوس، وقد ذكر الإلهام والإيحاء وهما طبيعيان يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر، وذكره لعيسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة، فشكسبير مسيحي وإن كان متأثرًا بوثنية القدماء، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز، وهم يقدسونه تقديسًا لا حد له، حتى ليقولون كلمتهم المشهورة : لو خيّرنا بين شكسبير ومستعمراتنا لاخترنا شكسبير، فشوقي لا يُغرب بهذا وأشباهه. أما قوله إن شكسبير يمثل الحياة مضيفًا إلى ذلك أن فيه إضحاكا وإبكاء، وأنه يكشف أسرار النفوس، فمن أدق ما وصف به شكسبير بين النقاد، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوي غير قليل من عناصر الضحك، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس ونقل أسرارها، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحوّل الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخَّص شوقي هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائي الذي يوجز ويلمِّح ويشير من طرف خفي. أما الأسئلة التي سألها شوقي بعد ذلك لشكسبير عن الموت وما بعد الحياة فقدَّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجري فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها، ويفضي إليه بما عنده من أسرار ؟ والحق أن من يقرأ كثيرًا من نقد طه حسين والعقاد لشوقي يرى فيه ضربا من التحكم، مرجعه إلى أنهما يحاولان في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية».

وأيا ما كان الأمر، فقد صدر شوقي في رأيه عن إعجاب وتقدير عميق لشكسبير وهو إعجاب عبَّر عنه غير مرة فقال جامعًا بينه وبين (موليير) في عبقرية الفن:[١٠٣]

فإن تسألوا : ما مكان الفنونْ؟

فكم شرف فوق هذا الشرفْ

أريكةُ (مُـــوليـــيـــرَ) فـــيـــمـــا مـــضَى

وعــرشُ (شِكِسْـبِـيـرَ) فـــيـــمـــا سلفْ

وأعجب شوقي بصفة خاصة بفيكتور هيجو، فكان – بحسب قوله – أحب شعراء الغرب إليه، وكان لا يملُّ القراءة فيه(١٠٤) وكان يجد بينه والمتنبي شبهًا كبيرًا من حيث سمو الخيال والانفراد، إذ ارتفعا كل في لغته(١٠٥) ويقال إن شوقي كان يحفظ ديوان (أساطير القرون) لفيكتور هيجو عن ظهر قلب(١٠٦) وكان هذا الديوان نافذة له، من خلالها اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخي، فقلده، وظهر ذلك في قصائد شوقي التي استلهم فيها التاريخ ومنها قصيدة كبار الحوادث في وادي النيل التي كتبها لمؤتمر المستشرقين وكانت أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية فإنه عدل فيها عن المديح إلى التاريخ(١٠٧)، وقد عبَّر شوقي عن إعجابه بفيكتور هيجو غير مرة في شعره، فأشار إليه بصاحب البؤساء وقرن (حافظ إبراهيم) به في طلب التجديد والذهاب فيه إلى أبعد مدى فقال :(١٠٨)

وجـــريت في طلب الجـــديد إلى المدى

حـــتّى اقـــتـــرنت بصـــاحب البـــؤســـاء

ونظم شوقي قصيدة بمناسبة مرور مائة عام على وفاة هيجو فوصفه بـ«ملك البيان» وشبه معانية بآيات الإنجيل كصنيعه مع شكسبير، وأشار إلى مهارته في نظم الشعر لا سيما التاريخي منه، ورأى أن الشعر مات بموته ؛ يقول:(١٠٩)

مـــا جلَّ فـــيـــهم عـــيـــدك المأثور

إلا وأنت أجل يا فـــيـــكتـــور

ذكـــروك بالمئـــة السنين ، وإنهـــا

عـــمـــر لمثلك في النجـــوم قـــصـــيـــر

ســتــدوم مــا دام البــيــان، ومــا ارتقت

للعـــالمين مـــداركٌ وشـــعـــور

ولئن حُـــجـــبت فـــأنت في نظر الورى

كـــالنجم لم يُرَ منه إلا النور

لولا التّقى لفتحتُ قبركَ للملا
وسألت : أين السيد المقبور ؟
ولقلت : يا قوم انظروا إنجيلكم
هل فيه من قلم الفقيد سطور ؟
من بعده ملك البيان ؟ فعندكم
تاج فقدتم ربَّهُ وسرير
مات القريض بموت (هوجو)، وانقضى
ملك البيان، فأنتم جمهور

ويجري شوقي في قصيدته على طريقته في الالتفات إلى الواقع وإدانته، فيرثي لحال البؤساء في عصره وينعى على الأغنياء تقتيرهم وعكوفهم على المادة ؛ يقول مخاطبًا هيجو:

ارفع حداد العالمين وعد لهم
كيما يُعيِّد بائس وفقير
وانظر إلى البؤساء نظرة راحم
قد كان يسعد جمعهم ويجير
الحال باقية كما صورتها
من عهد آدم ما بها تغيير
البؤس والنعمى على حاليهما
والحظ يعدل تارة ويجور
ومن القوي على الضعيف مسيطر
ومن الغني إلى الفقير أمير
والنفس عاكفة على شهواتها
تأوي إلى أحقادها وتثور

ومن أدباء الغرب الذين تردد ذكرهم في شعر شوقي الأديب الإنجليزي (هول كين) وهو روائي مشهور وكان من أكبر المدافعين عن استقلال مصر وقد حلَّ ضيفًا عليها

ليجمع المعلومات والمواد اللازمة لتأليف رواية عن مصر، وقد دعاه شوقي إلى مأدبة شائقة في منزله بالمطرية ونظم قصيدة بهذه المناسبة صور فيها عشقه لمصر ووصفها بأنها رواية الدهر واحتفى بتاريخها المجيد وحضارتها ومكانتها، وخاطب الروائي الإنجليزي بقوله:[١١٠]

أيهـــا الكاتب المصـــوِّر، صـــوِّر
مـــصـــــر بالمنظر الأنيق الخليق

إن مـــصـــرا رواية الدهر، فـــاقـــرأ
عــبــرة الدهر في الكتـــاب العـــتــيق

ملعب مـــثَّل القـــضـــاءُ عليـــه
في صـــبـــا الدهر آية (الصِّـــدِّيق)

وامِّـــحـــاء(الكليم) آنس نارا
والتـجـاء (البـتــول) في وقتِ ضِـيق

ومنايا (مِنا)، (فَكســرى)، فَــذِي (القــرْ
نـين)، فـالقـيـصـرين، (فـالفـاروق)

دول لــم تـبـــــــد، ولـكـن تـوارت
خلف ســتـــر من الزمـــان رقـــيق

ويصور شوقي غبطته وسعادته باستقبال (هول كين) واستضافته ويصف منزله وصفًا طريفًا فيقول :

روضـــتي ازَّيَّنت، وأبدت حـــلاها
حين قـــالوا : ركـــابكم في الطريق

مـــثل عـــذراء من عـــجـــائز (رومـــا)
بـشَّـــــروها بـزورة البـطـريـق

ضـــحك الماء والأقـــاحي عليـــهـــا
قـــابلتـــه الغـــصـــون بالتـــصـــفـــيق

زُرنهـــا والربيع فـــصـــلا، فـــخـــفَّت

نحـــو ركـــبـــيكمـــا خـــفـــوف المشـــوق

فـــانزلا في عـــيـــون نرجـــسـهـــا الغَـــضْـ

ـضِ صِـيــانــا، وفــوقَ خـــدِّ الشـــقـــيق

لقد كانت الحركة الوطنية في أوج قوتها حين زار (هول كين) مصر، فأحس شوقي ومعه المصريون أنهم كسبوا إلى صفهم كاتبًا من أكبر كتّاب انجلترا، وقد تحقق الهدف الذي جاء هذا الروائي من أجله، فألف رواية بعنوان (النبي الأبيض) أو (المهدي المنتظر) في أكتوبر سنة ١٩٠٨ وقد أنحى فيها باللائمة على (كرومر) وأعماله وقام سليم سركيس بترجمتها ونشرها تباعًا في (المؤيد)[١١١] وفي أثناء ذلك نشرت (المجلة المصرية) في عدد ٢٥ أبريل سنة ١٩٠٩ قصيدة أخرى لشوقي عنوانها (الربيع ووادي النيل) مهداة إلى (هول كين) كاتب قصة النبي الأبيض عن مصر[١١٢]، وقد خاطبه شوقي ملمّاً بالمعاني التي رددها في قصيدته السابقة فقال :[١١٣]

(هـول كـين)، مـــصـــر روايـة لا تَـنـتـــهـي

مـنـهــــا يـد الكُـتَّـــاب والـشُّــــراح

فـــيـــهـــا مـن البُـــرْدِيِّ، والمزمـــور، والـ

ـتـــوراة ، والـفـــرقـــان، والإصـــحـــاح

(ومـنـا)، و(قـــمـــبـــيـــزٍ)، إلـى(إسكندرٍ)

فـالقـيـصـرين، فـذي الجـلال (صـلاح)

تـلـك الخــــلائق والـدهـور خـــــزانـة

فـــابعث خـــيـــالك يـأت بـالمفـــتـــاح

أُفُقُ البـــلاد - وأنت بـين ربـوعـــهـــا -

بـالـنـجـم مــــزدانٌ وبـالمصـــــبـــــاح

ولفناني الغرب من رسامين وموسيقيين وممثلين حضور في شعر شوقي، فنراه يستدعي الرسام العالمي (رفائيل) في تصوير جمال الطبيعة في فصل الربيع، فيقول :[١١٤]

عــــبْــقـــريّ الخـــيـــال زاد على الطّيـ
ـفِ وأربى عـلـيـــــــــــه فـي ألـوانـهْ
صـــبــغـــة الله ! أين منهـــا رفـــائيـ
ـلُ ومنقـــاشُـــهُ وســــحـــرُ بنانه

وقد عاب العقاد على شوقي ذلك التصوير وحمل عليه بعنف فقال:(١١٥) «وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار، فالعامة المسفُّون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة، ويحتاجون إلى من يقول لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفائيل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض أجمل من الأصباغ في الطروس، وليست تفهم أن الفن بهرجة ألوان تغالب ألوان الأزهار والأنوار ... ثم أي معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون، ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصورا مفتنًا في تصوير الرياض والأزهار ؟ لا، بل كان الرجل مصوِّر وجوه وشخوص مقدسة برع فيها براعته، ولم يُضرب به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار، فلا حسّ هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ».

ولا يخفى ما في كلام العقاد من تحامل واضح على شوقي، وهو ما لاحظه د . شوقي ضيف فقال مدافعًا عنه:(١١٦)

فمقارنة شوقي لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية، فقد رأى العقاد ذلك جرحًا للإحساس بجمال الطبيعة، إذ قرنها شوقي إلى الجمال المصنوع، يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق في نقده، لأن رفائيل من أبرع المصورين في التاريخ البشري، وليست لوحاته مصبغة ألوان وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجملها وتضيف إليها بدعًا جديدًا من مخيلة الرسام الحاذق، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة، حتى لتشرى اللوحة

بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقي بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغربًا على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمّون المتاحف، ويبهرهم ما يرون فيها من رسوم تحيِّرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه، فكمال المحاكاة والتقليد للطرفين طرفي الأزهار والأشخاص واحد، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوقي يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترتسم أمامه كأنها لوحات، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان، وهي لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيء بالسحر والجمال، هي أصباغ الله . وليس في هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة، بل على العكس يعلن شوقي أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة، يتجسم فيها الجمال ويتجسد، فإذا هي تبدو في شكل لوحات تامة كاملة، لا تبدو للإنسان الذي يراها متناثرة من حوله، وإنما تبدو مجمعة مركزة، كما تجتمع الخطوط وتتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البهيجة، التي تشع سحرًا وجمالاً».

وأشاد شوقي بفن (فردى) الموسيقار الإيطالي المشهور مؤلف (أوبرا عايدة) التي افتتحت بها دار الأوبرا المصرية، ولا غرو أن يحتفي به «فقد خُلق شوقي موسيقيًا، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتأليف الألحان الشعرية، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنيًا أو موسيقارًا من الطراز الأول، فهو بسليقته موسيقيٌّ الروح، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر فقط بل أيضًا في أوربا، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية، وأنه كان يهتز حين سماع سمفونيات بيتهوفن وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدميه».(١١٧)

وقد أسف شوقي لموت (فردى) ورثاه بقصيدة بديعة وصف فيها نبوغه في (الموسيقى) وما حازه من منزلة في هذا الفن الراقي، حتى ليكاد الشعر ينطق على ألحانه، ويصبح النحاس أعلى قدرًا من الماس إذا عزفت عليه أنامله، وفي ذلك يقول:(١١٨)

فتى العقل والنغْمة العاليه

مضى ومحاسنه باقيهْ

فـــــلا ســــــوقَـــــةٌ لم تكن أُنسَـــــهُ
ولا مَـــلــــكٌ لـــــم تـــــزن نـــــاديَـــــهْ
ولـم تـخـلُ من طيــــــبـــــهـــــا بـلـدةٌ
ولم تـخـلُ مـن ذكــــــرها نـاحــــــيـــــــه
يــــكـــــاد إذا هــــو غــــنًّــــى الــــورى
بقــــافـــيـــــةٍ يُنطِق القـــافـــيـــــه
يتـــيـــــهُ على الماس بعضُ النحـــاس
إذا ضمّ ألحـــــانَه الغـــــالـيـــــــه
وتحــــكُـــمُ فـــي الـــنــــفــس أوتـــارُهُ
على العـــود ناطقـــةً حـــاكـــيـــــه

ولا يفوت شوقي أن يشير إلى أوبرا (عايدة) الخالدة التي كانت من أعظم ما أبدعه، وأشاد فيها بعظمة مصر وخلود حضارتها ويختم قصيدته بمشاطرة أسرة (فردي) العزاء والأحزان لفقده، يقول :

لقــد شــاب (فــردي) وجــاز المشــيب
و(عــيـــدا) شـــبـــيـــبـــتـــهـــا زاهيـــه
تمثـل مــــصـــــر لـهـــذا الزمـــــان
كــمـــا هي في الأعــصُـــر الخـــاليـــه
ونـذكــــــرُ تـلـك الليـــــالـي بـهـــــا
وننشـــــــد تلك الرؤى الســــــاريه
ونبكي علـى عــــزنا المنقـــــضِي
وننـدب أيامنـا الماضــــــــيـــــــــه
فــــيــــا آل (فــــردي)، نُعــــزيكُمُ
ونبكي مع الأســــرة البـــاكـــيـــــه

ويشير شوقي إلى الممثل العالمي المشهور (شارلي شابلن) في معرض سخريته من سيارة صديقه الدكتور محجوب ثابت فيشبهها بسيارة (شارلوت) أو شارلي شابلن في أفلامه الهزلية ويرسمها في هذه الصورة الضاحكة ؛ يقول :(١١٩)

لكم في الخطِّ سياره
حديث الجار والجاره
(أوفرلاند) ينبيك
بها القنصل؟ (طماره)
كسيّارة (شارلوت)
على السّواقِ جبَّاره
إذا حرّكها مالت
على الجَنْبين منهاره !
وقد تحزنُ أحيانا
وتمشي وحدها تاره

وتكشف القصيدة عن جانب مهم في شخصية شوقي هو خفة الظل وميله إلى الدعابة والاستظراف والتفكه .

العلماء والمفكرون :

حظي علماء الغرب ومفكروه بتقدير شوقي لما أسدوه من خدمات جليلة للبشرية في ميادين العلم والفكر، وما توصلوا إليه من مخترعات أفادت البشر وقد احتفى شوقي بعلماء الغرب الذين شاركوا في المؤتمر الجغرافي وحيَّاهم بقصيدة شبههم فيها بالكواكب المنيرة التي هبطت من عليائها على الأرض، وفي ذلك يقول :[١٢٠]

هل تهبطُ النيّراتُ الأرضَ أحيانا ؟
وهل تَصوّرُ أفرادًا وأعيانا ؟
نزلن أوّل دارٍ في الثرى رفَعَت
للشمس مُلكًا، وللأقمار سلطانا
تفنَّنت قبلَ خلقِ الفن وانفجرت
عِلمًا على العُصُر الخالي وعرفانا

وبعد أن افتخر شوقي بحضارة مصر القديمة أكد أن العلم لا وطن له وأشاد بعلم الجغرافيا وأهميته في شتى مجالات الحياة، فقال :

العلم يجمع في جنس وفي وطن
شتى القبائل أجناسا وأوطانا
ولم يزدك كرسم الأرض معرفةً
بالأرض دارًا وبالأحياء جيرانا
عِلْمٌ أبان عن الغبراءِ فانكشفت
زرعًا وضرعًا وإقليمًا وسكانا
وقسَّم الأرض آكامًا وأوديةً
وفصَّل البحر أصدافًا ومُرجانا
وبيَّن الناس عاداتٍ وأمزجةٍ
وميّز الناس أجناسا وأديانا

ورحب شوقي بالوفود الأجنبية من العلماء وعبر عن فرح مصر وابتهاجها بتلك الكوكبة، فقال:

وفْدَ الممالكِ، هزَّ النيلُ منكَبَهُ
لما نزلتم على واديهِ ضِيفانا
غدا على الثغر غادٍ من مواكبكم
فراح مبتسمَ الأرجاء جَذلانا
جرت سفينتُكم فيه، فقلّبها
على الكرامة قَيدوما وسُكّانا

ويهيب شوقي بالعلماء الأجلاء أن يكونوا خير دعاة لمصر وقضيتها فقد يكون لهم أثر في استمالة الغرب إلى جانب مصر . يقول :

إذا تفرقتمُ في الغرب ألسنةً
ليَّنتمُ كل قلب لم يكن لانا

ومن علماء الغرب الذين نجد لهم ذكرا في شعر شوقي العالم الأمريكي (إيدسون) الذي اخترع المصباح الكهربائي فأسدى بذلك خدمة جليلة للإنسانية، وقد نظم شوقي

قصيدة أشاد فيها باختراعه وقد استدعتها موجة حر شديدة اجتاحت العالم وأودت بحياة مئات النفوس في أمريكا، كما مات بسببها خمسة أفراد من باريس، ولقي بسببها حتفه القبطان سوبرانيش ربَّان الباخرة (شرقية) لضربة شمس أصابته[١٢١]، وقد استثارت هذه الأحداث قريحة شوقي فخاطب (إيدسون) معترفًا بفضله وجعلها مناسبة للتأمل والتفكير العميق في فلسفة الحياة ورؤية الوجود من منظاره الخاص، وفيها يقول :[١٢٢]

(إيدسن) مــــاذا ترى في الكهـــــرباءْ
أنت في الأرض فـــمن ذا في الســـمـــاءْ
إن تـــكـــن تحـــكـــم فــــي أزرارهـــا
إنـه فـي يـده زر الـقـــــــضـــــــــاء
كلّمـــا حـــــرّكـــتـــــه في خلقـــه
ذهب العـــــقل وجـنَّ العــــقـــــلاء
فــــــتــــــأمل هـل ترى مـن حـــــيلـة
في سُلوكٍ مُـــــرســـــلات من ذكــــاء
قــد حكيت الشــمس حــتى غــضـبت
غــضــبــة جــرّت على القــوم البــلاء
وملكت الريح في (مــــــروحـــــة)
من نحــاس تجــعل الصــيف شــتــاء
من رآها قـــال قـــد ســـخّــرها
لك من ســــخــــرها للأنبـــيـــاء
لُعـــبـــة (الناظر) في غـــرفــتـــه
ومـــــزيد في نـعـــيم الأغنيــــاء
فــــانظر اليــــوم أأغنت أم فــــدت
أم أفـــاد العلم أم أجـــدى الثـــراء ؟

وينفذ شوقي من خلال هذه الرؤية إلى آفاق إنسانية عظيمة ، فيؤكد تعاطفه مع الفقراء الذين لا يملكون دفع القيظ عنهم ويصدر عن حس إنساني عميق ويعبر عن أحلامه الكبرى في المساواة بين الأغنياء والفقراء .

وممن احتفى بهم شوقي المستشرق المشهور (مرجليوث) الذي كان أستاذًا للغة العربية في جامعة أكسفورد وأفاد الأدب العربي بأبحاثه لاسيما في الدراسات المتعلقة بالعصر الجاهلي وقد أعجب شوقي بعلمه وشخصيته حين قابله في مؤتمر المستشرقين، وأثنى عليه فقال : فكأني أنظر إلى المؤتمر، علماؤه الهالة، وأنت القمر . أو زُمَرُ الحجيج وأنت حادي الزُّمر[١٢٣] ، وقد أهداه قصيدة النيل التي تغنى فيها بأمجاد مصر عرفانًا لفضله على لغة العرب، وما أنفق من شباب وكهولة في إحياء علومها ونشر آدابها .[١٢٤]

وفي الشوقيات المجهولة قصيدة طريفة لشوقي تردد فيها اسم المسيو (مانس) محرر جريدة (الإيجيبت) في أيامه، وفيها يُعلق تعليقًا ظريفًا على مبارزة اشتبك فيه (مانس) مع الشاعر خليل مطران الذي خرج منها مصابًا، وفيها يقول :[١٢٥]

خليليّ مطران نلتَ الشّفاء
ولا ذقت بعد لمنس (دويلا)[١٢٦]
فأنت تهزّ صقيلَ اليراعِ
ومنس يهزّ الحسام الصقيلا
وأنت المقدمُ في بعلبكٍ
ومنس المقدم في أهلَ (ليلا)[١٢٧]
وما لك في السيف عند البرازِ
فبارز رسائله و الفصولا
وعلِّمْهُ كيف يصول اليراعُ
فتخجل منه الظبا أن تصولا

ومن رجال الغرب وشخصياته الذين نجد لهم حضورًا في شعر شوقي شخصية اللورد (كارنارفون) الذي موَّل (كارتر) في مهماته العلمية الأثرية حتى تمكن من اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون في نوفمبر سنة ١٩٢٢، وقد هاجم شوقي (كارنارفون) مردّدًا الاتهامات التي وجهت إليه بالاعتداء على تراثنا وآثارنا، وأنه أخذ في الخفاء بعض ما كان في الكنز من تحف، بينها تاج الملكة وعقدها وقد خاطبه شوقي في قصيدة توت عنخ آمون بقوله :[١٢٨]

(أخـــا الـوردات) مـــثلك من تحلّى
بـحـلـيــــــة آلـه المـتـطـولـيـنـا
لـك الأصـل الـذي نبـــــتت عليــــه
فــروع المجـــد من (كـــرنـارفـــونا)
ومـــــالك لا يـعـــــد وكل مـــــال
ســيـــفنى أو ســيُــفني المالكينا
وجـــدت مـــذاق كلِّ تليـــد مـــجـــدٍ
فكيف وجـــدت مـــجـــد الكاســبـــينا
نشـرتَ صـفـائحًـا فـجـزتَك مـصـرُ
صـــحـــائفَ ســـؤدُدٍ لا ينطلينا
فـــإن تك قـــد فـــتـــحت لهـــا كنوزًا
فـــقـــد فـــتـــحت لك الفـــتح المبـــينا
فـــلا (قـــارون) فـــوق الأرض إلا
تمنى لـو رضـــيـت بـه قـــريـنـا
سكتَّ فـــحـــام حـــولك كل ظن
ولـو صـــرَّحت لـم تُثِـــر الظنونا
يقـــول الناس في ســـرٍ وجـــهـــرٍ
ومـــا لَكَ حـــيلةٌ في المرجـــفـــينا
أَمَن سَـــرَق الخليــــفـــةَ وهـو حيٌّ
يـعـفُّ عـن المـلـوك مـكـفَّـنـيـنـا ؟

ويبدو أن ظن شوقي كان في محله إذ نشرت الصحف الإنجليزية أن حفيد (كارنارفون) عثر صدفة في حجرة مهجورة في قصره على عشرات القطع من مقبرة توت عنخ آمون وعرضها للبيع .(١٢٩)

ومن الغريب أن (كارنارفون) مات في القاهرة بعد وقت قصير من اكتشاف المقبرة وقيل إن بعوضة أو حشرة من القبر لدغته فتسببت في موته وقيل إنها لعنة الفراعنة،

وبرغم ذلك فإن شوقي بحسه الإنساني حزن على وفاته ورثاه بقصيدة أشاد فيها بإنجازه وأفضاله، وفيها يقول :[130]

في الموت مـــا أعـــيـــا وفي أســـبـــابـه
كلُّ امـــــرئ رهن بـطيِّ كــــــتـــــابـه
مـــا مـــات من حـــاز الـثـــرى آثاره
واســــتــــولت الدنـيــــا على آدابـه
أنت البـــشــيــر بـه، وقــيِّم قــصـــره
ومـــقـــدم النبـــلاء من حُـــجَّـــابـه
أعلمت أقـــــوام الـزمـــــان مكانـه
وحـــشــــدتهم في ســاحـــه ورحـــابـه
لـــولا بـــنـــانـــك فـــي طـــلاســـم تـــربـــة
مـــــا زاد في شـــــرف عـلـى أترابـه
أفــضــى إلى خـــتم الزمـــان فـفـضّـــه
وحـــبـــا إلى التـــاريخ في مـــحـــرابـه
وطوى القـــرون القـــهـــقـــرى حـــتى أتى
فـــرعـــون بين طعـــامـــه وشـــرابـه
(وادي الملوك) بكت عليك عـــيـــونـه
بمرقـــــرق كـــــالمزن في تسكابـه
أخــرجت من قـــبـــر كـــتـــاب حـــضـــارة
الفن والإعــــجــــاز من أبوابـه

الساسة والزعماء والحكام :

احتفى شوقي بالمشاهير من ساسة الغرب وزعمائه وحكامه فأشاد بالنابغين منهم وتأسف على رحيل بعضهم، وألم بطرف من سيرهم وانتصاراتهم ومواقفهم التاريخية أو السياسية ومن هؤلاء (نابليون) الذي وقف على قبره ورثاه رثاء بديعا عبَّر فيه عن إعجابه بشخصيته وعبقريته وزعامته وتحسَّر على رحيله وشبهه بالجوهرة الفريدة، فقال :[131]

قِف علـى كـنـزٍ بـبـــــــــاريـسَ دفـينٍ
مـن فـــــريـدٍ في المعــــــانـي وثمـين
وافـــــتـــــقـــــد جـــوهـرةً من شــــرفٍ
صـــدَفُ الدهر بتـــربـيـــهـــا ضَنين
قـــــد تـوارت في الثــــرى، حـــــتى إذا
قَـــدُمَ الـعـــــهـــد توارت في السنين
غـــرَّبت حـــتى إذا مـــا اســـتـيـأست
دنـــت الــــدار، ولــــكــــن لات حــين

ويقف شوقي وقفة تأمل أمام قبر نابليون ويشبهه بالكنز الذي غيَّبه ثرى باريس ويشبه قبره بالغمد الذي احتضن بقايا سيف قاطع ويشبه (نابليون) بالليث العظيم، وبالنسر الذي احتفظت برفاته أوكار الطيور، ويشير إلى عبقريته ونبوغه، فهو لم يرحل عن الحياة إلا بعد أن نُقش اسمه بحروف من ذهب في سجل التاريخ ؛ يقول :

غـــيَّـــبت باريسُ ذخـــرا، ومــــضى
تُربُهـــا الـقـــيِّم بـالحـــرز الحـــصين
نـزل الأرضَ، ولـكـن بـعـــــــد مــــــا
نزل الـتـــــاريـخَ قـــــبـــــرَ الـنـابـغـين
أعظُمُ الـلـيثِ تلـقَّــــاهـا الـثــــرى
ورفــــات الـنسـر حــــازته الـوكـــون
وحـــوى الـغــــمــــد بقــــايا صــــارمٍ
لم تُقلّب مـــــثـلَهُ أيدي القُـــيـــون
شـــــيَّــــد الـناسُ عـلـيــــه، وبـنـوا
حــــائطَ الشك عـلـى أسِّ الـيــــقـين

ويشير شوقي إلى ما أحرزه نابليون من انتصارات تجسدت في تلك الأعلام التي غنمها في حروبه ثم وضعت على قبره رمزًا لما حققه من فتوح وانتصارات؛ يقول :

لست تحــــــصي حــــــوله ألويةً

أُسِـــــرتْ أمسِ، وراياتٍ ســــبَين

نام عنهــــا وهي في سُـــــدّتِهِ

ديدبان ســــاهر الجـــفن أمين

ويمتدح شوقي (نابليون) فيشيد بعصاميته وينسبه إلى البدر والشمس ويلمُّ بأطراف من سيرته فيشير إلى زواجه من ماري لويز ابنة إمبراطور النمسا، ويوجه سهامه إلى من حاولوا النيل منه واتهموه بضآلة النسب، فيقول :

يا عـصـامـيًا حـوى المجـدَ سـوى

فَضلَةٍ قد قُسِّمت في المُعرِقين

أمُّكَ النفسُ قــــديمًا أكـــرمت

وأبوك الفــضل خــيرُ المنجــبين

نسبُ البــــدر أو الشـــمسِ - إذا

جيء بالآباء - مــــغـــمــورٌ رهين

لا يقـــولنَّ امـــرؤ : أصلي، فـمـا

أصلُه مـــسكٌ وأصل الناس طين

قـــد تتــوجت، فـــقـــالت أمم:

ولد الثـــورة عق الثـــائرين

وتزوجت، فــقـــالوا : مـــالَهُ

ولِـحُــــورٍ من بناتِ الملْك عِين ؟

قسَمًا لو قدروا ما احتشموا

لا يعفّ الناس إلا عـــاجـــزين

ويفسح شوقي مساحة واسعة من قصيدته للإشادة بأمجاد نابليون وانتصاراته ويتغنى ببطولته وعظمته، ويتوقف غير مرة عند عصاميته مظهرًا إعجابه بها، ويرفعه فوق القياصرة، فقد بذَّ قيصري روسيا والنمسا اللذين ولدا للملك والسلطان وصار (قيصر النفس) الذي نال السيادة بذاته ولم تسوّده الأنساب، ويشير إلى تتويجه وأنه هو الذي توّج

نفسه بيده حين قدم إليه التاج دلالة على عظمته، ويستحضر بعض فتوحاته وانتصاراته فيشير إلى موقعة (استرلتز) التي حقق انتصارًا باهرًا فيها على قيصري روسيا والنمسا؛ يقول :

رب يـــوم لـــك جـــلَّـــى وانـــثـــنـــى
ســـائل الغُـــرَّة ممســـوحَ الجـــبينْ
أحـــرزَ الغـــايةَ نصـــرًا غـــاليًـــا
لفـــرنســـا، وحـــوى الفـــتح الثـــمين
قـــيـــصـــرا الأنســـابِ فـــيـــه نازلا
قـــيـــصـــرَ النفس عـــصـــامَ المالكين
مـــجلسَ التـــاج على مَـــفـــرِقِـــه
بـــيـــــــديه، لا بـأيـدي المُـجلسين
حـــولَ (اســـتـــرلتـــز) كـــان الملتـــقى
واصطدام النســـرِ بالمســـتنســـرين
وضعَ الشطرنجُ، فـــاســـتـــقـــبلَتـــه
ببنـانٍ عـــابـثٍ بـالـلاعـــبـين
فـــإذا المُلْكـانِ: هـذا خـــاضعٌ
لك في الجـــمع، وهذا مـــســـتكين
صِـدْتَ شـاه الروس والنمـســا مـعًـا
من رأى شَـاهَيْنِ صِـيـدًا في كـمين ؟

ويتوقف شوقي أمام الأحداث الكبرى في سيرة نابليون ويُعنَى باستخلاص العظات ويعمد إلى عناصر فنية كالمقابلة و(المفارقة) في إظهار التحولات وخضوع العبقرية الإنسانية لتقلبات الدهر وصروفه، فيشير شوقي إلى نفي نابليون في جزيرة (سانت هيلين) ويضع هذه الحادثة أمام موقف من مواقف عظمته وإحساسه بامتلاك الدنيا مرددًا مقولته يوم بُشِّر بولي عهده وقد توجه في المهد قائلاً عبارته المشهورة : المستقبل لي ويلتفت إلى ما أصاب أمته والأمم الأخرى من عنت وإرهاق من جراء الحروب، فيقول:

يا ملَقَّى النصـــرِ في أحـــلامـــهِ
أيـن مـن وادي الـكرى (سـنـتِ هـلـين) ؟
يا منيلَ التــــاج في المهـــد ابنُه
مـــا الذي غـــرّك بالغـــيب الجنين ؟
اتَّئـــد في أمــــةٍ أرهَقْـــتـــهـــا
إنهــــا كـــالناس من مـــاء وطين
أتعبَ الريح مـــدى مـــا سَلكَتْ
من ســـهـــولٍ وأجـــازت من حُـــزون
مـن أديمٍ يـهـــــــرأُ الدبَّ، إلـى
فَلَـواتٍ تُـنـضـج الضَبَّ الكَنـين
لك في كل مُـــغـــارٍ غــــارةٌ
وعليـــهـــا الدمع فـــيـــه والأنين
ومـنَ المكر تُغَنّيك بـهـــا
هل يُزكِّي الذبحَ غـــيـــرُ الذابحين ؟
سُـــخِّـــر الناسُ وإن لم يشـــعـــروا
لقـــويٍّ، أو غـني ، أو مُـــبـين
والجـــمـــاعـــات ثنايا المرتقى
في المعـــالي، وجـــســور العـــابرين

ولم ينسَ شوقي أن (نابليون) جاء إلى مصر غازيًا ويردد مقولته وهو يشجع جنوده قائلاً : أيها الجنود إن أربعين قرنًا تنظر إليكم من قمة الأهرام وقد ألهبت هذه المقولة حماس الجنود الفرنسيين ولكنهم لم يصمدوا طويلاً أمام كفاح المصريين ونضالهم فارتدوا على أعقابهم، ويجدها شوقي فرصة للفخر بمصر وحضارتها لاستنهاض همم المصريين ويخاطب (نابليون) منبها إياه أن يخشع لحضارة مصر الفرعونية ويتخلى عن زهو القائد الفاتح ويقف وقفة الرهبة والخشوع والعظمة أمام هذه الحضارة العظيمة الخالدة ؛ يقول :

قـم إلـى الأهـرام، واخـــــــشـع، واطَّـرِحْ
خَـــيْلَـة الصِّـــيـــدِ وزهـو الـفـــاتحـينْ
وتمــــهَّـــل، إنمــــا تمـــشـــي إلـــى
حـــرم الدهـر ومـــحـــراب الـقـــرون
هـو كـــالصـــخـــرة عند القـــبط، أو
كـــالحطيـم الطُّهـــر عـنـد المسلـمين
وتـسنَّمْ مـنـبــــرًا مـن حـــــجــــرٍ
لـم يكـن قـــبـلـك حظ الخـــــاطبـين
وادعُ أجــيـــالاً تـولـت يـســمـــعـــوا
لـك، وابـعـث في الأوالـي حــــاشـــرين
وأعِــــــدْهـا كـلـمــــات أربـعـــــا
قـــد أحـــاطـت بـالـقـــرون الأربـعـين
ألـهـــبـت خـــيـــلاً، وحــضَّت فــيلقًـــا
وأحـــالـت عـــســــلاً صـــابَ المنـون

هكذا احتفى شوقي بنابليون وأشاد بعبقريته وعظمته وقابل بين صعود نجمه وأفوله واستخلص العظة والعبرة من حوادث الدهر فقال في ثنايا قصيدته :

يـا صــــريـع الموت ندمـــــان الـبلـى
كــل حـــي بـــالــذي ذقـــت رهـــين
كـــدت من قـــتل المنايا خـــبـــرة
تـعـلـم الآجــــــــال أيّـان تحـين ؟
يـا مــبـــيـــد الأُسْــد في آجـــامــهـــا
هـل أبـادت خــــــيـلـك الـدود المـهـين ؟

ولم تقترن صورة ساسة الغرب وحكامه في شعر شوقي بالثناء والإشادة في كل الأحوال، وإنما اقترنت بمواقفهم سلبا وإيجابا ومن ذلك موقف شوقي من (غليوم) عاهل ألمانيا الذي خطب في سنة ١٩٠٦ خطبة مشهورة، كان لها وقع خطير وأحدثت أزمة كادت

أن تشعل حروبًا أوربية طاحنة، وقد زعم (غليوم) في خطبته أن العالم كله يخضع لسيادة قوتين فقط هما الجرمان والرومان، وقد أدان شوقي هذا الموقف واتهم (غليوم) بالجهل والشطط ورأى في مزاعمه ضربًا من الأحلام والأوهام، وفي ذلك يقول :(١٣٢)

يا ربِّ، مـــــا حُكمُك ؟ مـــــاذا ترى
في ذلك الحلْمِ العــــريضِ الطويلْ ؟
قـــد قـــام غليـــومُ خطيــبًـــا، فــمـــا
أعـطـاك مــن مُـلـكـك إلا الـقـلـيـل !
شـــــــيّــــــــد في جـنبك مُلكا لـه
مُلكك إن قـــيسَ إليـــه الضّـــئـــيل
قـــد وَرَّث العـــالمَ حـــيّــا، فـــمـــا
غــــادر من فَجٍّ، ولا من ســـــبــــيل
فـــالنصفُ للجـــرمـــان في زعـــمـــه
والنصفُ للرومـــان فـــيـــمـــا يقـــول
يا رب، قل : ســـيـــفُك أم ســـيـــفُـــه ؟
أيـهـــمـــا – يارب – مـــاضٍ ثقـــيل ؟ !
إن صَـــــدَقَت – يا ربّ – أحـــــلامُـــــه
فـــــــإنّ خطبَ المسلمين الجليل
لا نحن جـــــرمـــــانٌ لنا حـــصـــــةٌ
و لا بِرومــــــانٍ فنعطي فــــتــــيل

وقد وقف شوقي موقف الإدانة من (كرومر) الذي جسّد سياسة الاحتلال في أبشع صورها حين كان ممثلا لإنجلترا في عهد احتلالها مصر، فأدان شوقي ما فعله بأهل (دنشواي) ورآه تفوق على (نيرون) في جبروته وظلمه، فقال في قصيدته التي نظمها في ذكرى دنشواي :(١٣٣)

نيـــرونُ، لو أدركت عــــهـــد كـــرومـــرٍ
لعـــــرفت كــــيف تنفَّـــذ الأحكامُ!

نوحي حــــمـــائمَ دنْشِـــوايَ ، ورَوِّعي
شــــعــــبًـــا بوادي النيل ليس ينامُ
الســــوط يعــــمل، والمشــــانقُ أربعٌ
مــــتــــوحــــداتٌ والجنودُ قـــيـــام
والمســــتــــشــــارُ إلى الفظائع ناظرٌ
تَدمى جلودٌ حـــــــولَه وعظام
في كل نـاحـــــيـــــةٍ وكل مَـــــحَلَّةٍ
جــــزعًـــا من الملأ الأســيف زِحـــام
وعلى وجــــوه الثـــاكلينَ كـــآبةٌ
وعلى وجــــوه الثــاكــلاتِ رُغَـــام

وقد انتهز شوقي مناسبة رحيل كرومر عن مصر سنة ١٩٠٧ فحمل عليه حملة ضارية، وثأر لكرامة المصريين بعد أن ألقى (كرومر) خطبة أهان فيها مصر وذمَّ أهلها، وقد أدان شوقي سياسة البطش والقهر التي انتهجها كرومر الذي كان حاكما بأمره وشبهه شوقي بفرعون في جبروته، كما شبهه بالداء العياء الذي شفيت منه الأمة برحيله، وفي ذلك يقول :(١٣٤)

أيامكم، أم عــــهــــد إســـمــــاعـــيــــلا ؟
أم أنت فـــرعـــون يســـوس النيـــلا ؟
أم حـــاكمٌ في أرض مـــصـــر بأمـــره
لا ســـائلا أبدا ولا مــــســـئـــولا ؟
يا مـــالكًا رقّ الرقـــاب ببـــأســـه
هلا اتخـــذت إلى القلوب ســبـــيـــلا ؟
لما رحلت عن البـــلاد تشــــهــــدت
فكأنك الداء العــــيــــاء رحــــيــــلا
أوســــعــــتــــنا يوم الوداع إهانة
أدب لعــمــرك لا يصــيب مــثــيـــلا

ويشير شوقي إلى ما ردده (كرومر) من إهانات للأمة، ويدعوه أن يأخذ العظة مما انتهى إليه حال الطغاة والجبابرة ويحاكم سياسته الظالمة في مصر التي انعكست سلبًا على أحوال المصريين اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا وعسكريًا، فقد حرم مصر من نعمة الاستقلال، و أفسد التعليم والقضاء، وأهمل الجيش، وقهر الناس ببطشه وظلمه .

يقول شوقي:

أنــذرتــنــا رقّـــــــــــا يــدوم ، وذلــة
تبـــــقى، وحـــــالا لا ترى تحـــــويلا

أحـــــســـــبت أن الـلـه دونك قـــــدرةً؟
لا يملك التــغــيــيــر والتــبــديلا ؟

الـلـه يـحـكـم فـي الملـوك، ولـم تـكـن
دول تنـازعـــــه القـــــوى لتـــــدولا

فــــرعـــون قـــبلك كـــان أعظم سطوة
وأعــــزّ بين العـــالمين قـــبـــيـــلا

قـــالوا : جلبت لنا الرفـــاهة والغنى
جـــحـــدوا الإله، وصنعــــه، والنيـــلا

كم منة مـــوهومـــة أتبـــعـــتـــهـــا
منا على الفطن الخـــبـــيـــر ثقـــيـــلا

في كل تقـــرير، تقـــول : خلقـــتكم
أفـــــهل ترى تقـــــريرك التنزيلا ؟

هـل مـن نـداك عـلـى المدارس أنـهـــــــا
تذر العلوم، وتأخـــذ (الفـــوتبـــولا) ؟

أم من صـــيـــانتك القــضــاء بمصـــر أن
تأتي بقـــاضي دنشـــواي وكـــيـــلا ؟

أم هل يعـــــد لك الإضـــــاعــــة منة
جـــيش كـــجـــيش الهند بات ذليـــلا ؟

ويرى شوقي أن (كرومر) أسدى إلى إنجلترا خدمات جليلة باستعباد مصر ونهب ثرواتها، مما أسهم في ازدهار الاقتصاد البريطاني وإنعاش أحوال الإنجليز، وهو في ذلك يصدر عن إحساس حاد بالمرارة والسخرية ؛ يقول :

لو كنت من حُمر الثياب؛ عبدتُكم
من دون عيسى، محسنا ومنيلا[١٣٥]
أو كنت بعض الإنجليز، قبلتكم
ملكًا، أقطِّع كفه تقبيلا
أو كنت عضوًا في (الكلوب)؛ ملأته
أسفًا لفرقتكم، بكًا ، وعويلا[١٣٦]
أو كنت قسّيسًا يهيم مُبشرا
رتلت آية مدحكم ترتيلا[١٣٧]
أو كنت صرَّافًا بلندَن دائنًا
أعطيتكم عن طيبة تحويلا
أو كنتُ (تيْمَسَكُم)؛ ملأتُ صحائفي
مدحًا يردد في الورى موصولا[١٣٨]

ويمضي شوقي في تعداد الصحائف السود التي كتبها(كرومر) بسياسته الظالمة في مصر واجترائه على عاداتهم ومعتقداتهم ونجاحه في إفساد الحياة السياسية والاقتصادية في مصر لصالح إنجلترا مما يستوجب تكريمه من حكومته والإنعام عليه بأرفع النياشين والألقاب وفي ذلك يقول شوقي :

عهدُ الفِرنجِ - وأنت تعلم عهدهم -
لا يبخسون المحسنين فتيلا
فارحل بحفظ الله جلَّ صنيعه
مستعفيًا إن شئت، أو معزولا
واحمل بساقك رَبطةً في لندُنٍ
واخلِف هناك «غِرَاي» أو «كمْبِيلا»[١٣٩]

أو شـــــــاطر الملك العظيم بلاده
وسُسِ الممـــالكَ، عَـــرضـــهـــا والطولا

لقد صدر شوقي في قصيدته تلك عن عاطفة وطنية صادقة ورأى في (كرومر) صورة من صور الغرب البغيضة التي جبلت على الكراهية والظلم .

ومن رؤساء الغرب الذين نجد لهم حضورا في شعر شوقي الرئيس الأسبق للولايات المتحدة (روزفلت) وكان قد زار مصر بعد أن ذهب إلى السودان وألقى فيها خطبة أغضبت المصريين لأنها كانت ضد مصالحهم الوطنية، وقد أثار ذلك عاطفة شوقي فانتهز زيارة روزفلت إلى أسوان لمشاهدة معبد أنس الوجود الذي أغرقت مياه النيل قواعده وهددته بالغرق، فكتب له شوقي خطابًا مفتوحًا يعاتبه ويلفته إلى عظمة مصر وحضارتها، وقد جاء في خطابه :[١٤٠]

التاريخ – أيها الضيف العظيم – غابر متجدد، قديمه منوال، وحاضره مثال، والغد بيد الله المتعال . وأنت اليوم تمشي فوق مهد الأعصر الأول، ولحد قواهر الدول، أرض اتخذها الإسكندر عرينًا، وملأها على أهلها قيصر سفينًا، وخلَّف ابن العاص فيها لسانًا وجنسًا ودينًا، فكان أعظم المستعمرين حقيقة وأكبرهم يقينا، وهو الذي لم يعلم عليه أن بغى أو ظلم أو سفك الدم، أو نهى، أو أمر، إلا بين الرجاء والحذر، من عدل عمر ، الذي تنبيك عنه السير .

قمتَ – أيها الضيف العظيم – في السودان خطيبًا فأنصت العصر، والتفتت مصر، وأقبل أهلها بعضهم على بعض يتساءلون: كيف خالف الرئيس سنة الأحرار من قادة الأمم وساسة الممالك أمثاله، فطارد الشعور وهو يهب، والوجدان وهو يشب، والحياة وهي تدب، في هذا الشعب؟! ومن حرمة العواطف السامية، ألا تطارد كأنها وحوش ضارية، على صحراء أو بادية، كما طاردته السباع بالأمس نقما من طبائعها الجافية .

وقد وجه شوقي قصيدته أنس الوجود إلى روزفلت وخاطبه في استهلالها بما يشعره بالخشوع والرهبة والإجلال وهو يقف أمام هذا الأثر العظيم الذي يشهد بعظمة الحضارة المصرية القديمة وفيها يقول :[١٤١]

أيهـــا المنتـــحي (بأســـوانَ) دارًا

كـــالثـــريا تريد أن تنقـــضَّـــا

اخلع النعل، واخـفضِ الطّرف، واخـشع

لا تحـــاول من آية الدهر غـــضّـــا

قف بتلك (القـصـور) في اليمِّ غـرقى

ممسكًا بعـضُـهـا من الذعـر بعـضـا

كـــعـــذارى أخـــفين في الماء بضّـــا

ســـابحـــات به، وأبدين بضـــا

مـــشـــرفـــات على الزوال، وكـــانت

مـــشـــرفـــات على الكواكب نهـضـا

شـــاب من حـــولهـــا الزمـــان وشـــابت

وشـــبـــاب الفنون مـــا زال غـــضّـــا

وبعد أن احتفى شوقي بحضارة مصر وتاريخها المجيد تحول بخطابه مرة أخرى إلى روزفلت ليتحقق هدفه في استقطابه ومحو الروح العدائية التي يحملها لمصر، فخاطبه بقوله :

يا إمـــام الشـــعـــوب بالأمس واليـــو

م، ســـتُـــعَطى من الثناء، فـــتـــرضى

(مـــصـــر) بالنَّازلينَ من ســـاح (مـــعنٍ)

وحـمى الجـود (حـــاتم) الجـود أفـضى

كن ظهـــيـــرًا لأهلهـــا ونـثـــيـــرًا

وابذل النصح بعـــد ذلك مـــحـــضـــا

قل لقـــــوم على (الولايات) أيـقـــا

ظٍ إذا ذاقتِ البـــريَّةُ غـــمـــضـــا

شـــيـــمـــةُ (النيل) أن يفي، وعـــجـــيبٌ

أخـرجـوه، فـضـيَّع العـهـدَ نقـضـا

وتطلُّ في شعر شوقي صورة الملك إدوارد السابع ملك إنجلترا، فكتب قصيدة بمناسبة تأجيل تتويجه ملكا لإنجلترا لإصابته بدمُّل استوجب جراحة عاجلة، وقد جعلها شوقي معرضا لاستخلاص العظة وإثبات حقيقة الضعف البشري، فالإنسان مهما كانت عظمته وقوته وملكه يبدو ضعيفًا أمام أقل عارض يلم بجسده، وفي ذلك يقول شوقي :(١٤٢)

لمن ذلك الملك الذي عــزَّ جــانبــه ؟
لقــد وعظ الأمــلاك والناس صــاحــبــه

أمــلــكــك يــا(داوودُ)، والمــلــك الــذي
يغــار عليــه ، والذي هو واهبــه ؟

أراد بـه أمـــرا، فـــجلت صـــدورُه
فـأتبـعــه لطفـا ، فـجلَّت عـواقــبــه

والمعنى الذي يرمي إليه شوقي في تلك الأبيات يستند إلى حقائق إيمانية ويؤكد أن الملك لله يدبره بلطفه وعنايته، وقد قضى فيه بأمر عظيم هو موت الملكة فكتوريا ملكة إنجلترا ولكنه كان لطيفًا في قضائه بتولية الملك إدوارد السابع وتتويجه، فكانت عاقبة اللطف عظيمة، كما كانت بوادر الملك عظيمة بالعارض الذي أصاب إدوارد .

ويتعجب شوقي من تداعيات هذا العارض الصغير وما كان له من توابع، فقد حال دون إقامة حفل التتويج وقد كان عيدًا كبيرًا أُعدَّت له الاحتفالات والمواكب والزينات وقدمت للمشاركة فيه وفود من كبار الساسة والملوك والرؤساء وذاعت أنباء هذا الحدث في أقطار الأرض وكثر الوفود القادمون من البر والجو والبحر كثرة الحصى وهو لا يخفي تعجبه ودهشته. يقول:

أيبطل عـــيـــد الدهر من أجل دُمَّلٍ
وتخــبـو مـجـاليـه، وتطوى مـواكـبـه ؟

ويرجع بالقلب الكســيــر وفــوده
وفـيـهم مـصـابيح الورى وكـواكـبـه ؟

وتســمــو يد الدهر ارتجــالاً ببــأســهــا
إلى طنب الأقــواس، والنصــر ضــاربه ؟

ويستغفر الشعب الفخور لربه
ويجمع من ذيل المخيلة ساحبه ؟
ويحجب رب العيد ساعة عيده
وتنقص من أطرافهن مآربه ؟
ألا هكذا الدنيا، وذلك ودها
فهلاً تأتَّى في الأمانِيِّ خاطبه ؟
أعدَّ لها إدورد أعياد تاجه
وما في حساب الله ما هو حاسبه
مشت في الثرى أنباؤها، فتساءلت
مشارقه عن أمرها، ومغاربه
وكاثر في البر الحصى من يجوبه
وكاثر موج البحر في البحر راكبه
إلى موكب لم تُخرج الأرض مثله
ولن يتهادى فوقها ما يُقاربه
إذا سار فيه سارتِ الناسُ خلْفَه
وشدَّت مغاوير الملوك ركائبه
تحيط به كالنمل في البر خيْله
وتملأ آفاقَ البحارِ مراكِبُه

ويحاول شوقي أن يستخلص العظة ويؤكد حقيقة الضعف الإنساني وعجزه عن مواجهة القدر والغيبيات من خلال حضور مكثف لصيغ الاستفهام الموحية بالتعجب ؛ يقول:

فيا ليت شعري : أين كان جنوده ؟
وكيف تراخت في الفداء قواضبه ؟
ورُدت على أعقابهن سفينهُ
وما ردَّها في البحر يوما مُحاربه ؟

وكـــيف أفـــاتتْـــه الحـــوادث طِلْبـــةً
وما عـــوَّدته أن تفـــوت رغـــائبـــه ؟
سَلوا صـاحب الـمُلْكين : هل ملكَ القُـوى
وأُســـدُ الشـــرى تعنو لـه وتُحـــاربه ؟
وهل رفـع الداءَ العـــضـــال وزيرُه ؟
وهل حــجبَ البـاب الممنَّع حـاجـبـه ؟
وهل قـــدَّمت إلا دعـــاةً شـــعـــوبُه
وســـاعف إلا بالصـــلاة أقـــاربه ؟
هنـالك كـــــان العلـم يُبلـي بلاءه
وكـــان ســلاح النفس تُغنِي تجـــاربه

ويستثير الحدث شوقي فيطيل الوقوف أمام مغزاه وتداعياته ويعمد إلى المفارقة في تأكيد فكرة الضعف الإنساني فيتعجب من خوف (إدوارد) من مشرط الجراح وتعلق رجائه به وهو الذي يهابه الشرق والغرب وتحميه الكتائب المدججة، ويخلص شوقي إلى تأكيد الحقائق الربانية التي تجب علم البشر وتحفزهم إلى الإيمان بقدرته . يقول :

عــجــيبٌ ! يرجّي مـشــرطًا أو يهـابه
من الغـرب راجـيـه، من الشـرق هائبـه ؟
فلو تفــتـدي بالبـيض والســمـر فـدية
لألقت قناها في البـــلاد كـــتـــائبـــه
ولو أن فـــوق العلم تاجًـــا لتـــوجـــوا
طبـــيـــبًـا له بالأمس كـان يصـاحـبـه
فـــآمنت بالله الذي عـــزَّ شـــأنه
وآمنت بالعلم الذي عـــزَّ طالبـــه

وكان لشوقي وقفة أخرى مع (غليوم الثاني) ملك ألمانيا، فقد حيَّاه شوقي حين وقف وقفة إجلال واحترام أمام قبر صلاح الدين فكان موقفًا عظيمًا من ملك عظيم، وفي ذلك يقول شوقي:(١٤٣)

عظيـمُ الـنـاس مـن يـبـكـي الـعـظـامـــــا
ويـنـدبـهـم ولـو كـــــانـوا عـظـامـــــا
وأكـــــرم من غـــمــــام عند مـــحـل
فـــتى يُحـــيِي بمِدْحـــتـــه الكرامـــا
ومـــا عُـــذْرُ المقـــصِّـــر عن جـــزاء
ومـــا يَجـــزيهـــمـــو إلا كـــلامـــا ؟!
فـــــهل من مُـــــبْلـغ غلـيـــومَ عنـي
مـــقـــالاً مُـــرضـــيًـــا ذاك المقـــامـــا ؟
رعـــــــاك الـلـه مـن مَـلـكٍ هُـمَـــــــامٍ
تعـــهـــد في الثـــرى ملكًا همـــامـــا
أرى النســـيـــان أظمـــأه، فلمـــا
وقـــفتَ بقـــبـــره كنتَ الغـــمـــامـــا

ويضع شوقي أمام (غليوم) صورة صلاح الدين القائد الفذّ الذي حقق الانتصارات العظيمة على الصليبيين أجداد (غليوم) وهنا يتساءل شوقي عما إذا كانت وقفة (غليوم) من قبيل الإعجاب بالبطولة أم الشماتة والانتقام، ولكن شوقي ينزهه عن ذلك، فهو أعظم من أن يشمت بميت أو يزري به . يقول :

أتـدري أيَّ سـلـطـانٍ تُـحـــــــــيِّـي
وأيَّ مُـــملَّكٍ تُهـــدي الســـلامـــا ؟ !
دعـــــوتَ أجلَّ أهـل الأرض حـــــربًا
وأشـــرفَـــهُم إذا سكنوا ســـلامـــا
وقـــــفتَ بـه تـذكّـــــرُه مـلـوكًـــــا
تَعـــوَّد أن يُلاقـــوه قـــيـــامـــا !
وكم جـــمـــعـــتـــهمُ حـــربٌ، فكانوا
حـــدائدها ، وكـــان هو الحـــســـامـــا
كِـــــلاَمٌ للـبـــــريـة دامــــيـــــاتٌ
وأنت اليـــوم مَن ضَـــمَـــدَ الكِلامـــا

فلمـــــا قلت مــــا قـــــد قلت عنـه

وأســـــمـــــعت المـمــــالك والأنامــــا

تســـــــاءلت البــــــرية وهـي كَلْمَـى

أَحُـــبّـــاً كـــان ذاك أمِ انتـــقـــامــــا ؟

وأنــــت أجـــلُّ أن تُـــزري بمَـــيْـــتٍ

وأنـت أبـرُّ أن تـؤذي عـظـامـــــــــــــا

فـلـو كـــــان الـدوام نـصـــــيب مَـلْكٍ

لنالَ بحــــدِّ صـــــارمـــــه الدوامـــــا

ومن قادة الغرب العسكريين الذين احتفى بهم شوقي شخصية اللورد (كِتشنر) القائد البريطاني الذي لعب دورًا كبيرًا في حرب السودان والنوبة، وقد توقف شوقي أمام حادثة مصرعه غرقًا ورثاه بقصيدة أشاد فيها بخبرته وحنكته العسكرية وأثنى على أخلاقه ونادى بضرورة الوحدة بين شطري الوادي وحذر من انقسام مصر والسودان . يقول شوقي:(١٤٤)

لـيس مـن مــــات بخـــــافٍ عنكمـــــو

أو قـلـيلِ الـفــــــعلِ فــــــيكم والأثـرْ

شـــــدتمو دنـيــــاه في أحـــــسنـهــــا

غــــزوة الســـــودان والـفــــتح الأغـــرْ

وبـــنـــى ممـــلـــكـــة الـــنـــوب بـــكـــم

فـاذكـروا الـقـتلى، ولا تنسُـوا البِـدَر(١٤٥)

واحـــذروا من قِـــســـمـــة النيل فـــيـــا

ضــــيـــعـــــة الوادي إذا النيل شُطِر

وفي الشوقيات المجهولة مقطوعة منسوبة لشوقي كتبها عن القائد البويري الشهير «كريستنان دى ويت» الذي عُرف بأنه أول وأمهر قواد حرب العصابات أو «الكومندوز» وأول فدائي تمثل في شخصه استبسال أمة صغيرة وتفانيها في الدفاع عن وطنها، وقد

اشتهر بألاعيبه الحربية ووقائعه المدهشة التي صارت أشبه بالقصص الخرافية التي تروى عن العفاريت والجان وقد دوَّخ (كتشنر) وغيره من قواد الإنجليز وكان أبرع قواد العالم في الانقضاض المفاجئ والإفلات من كل حصار أو تطويق محكم حتى إن الإنجليز أشاعوا خبر موته غير مرة وفوجئوا بعد ذلك بوجوده حيّاً. وقد اشتهر في أواخر حرب الترنسفال وأحرز شهرة واسعة(١٤٦) وقد جذبت هذه الشخصية (شوقي) فصوَّر شخصيته شبه الأسطورية تصويرًا طريفًا قال فيه :(١٤٧)

أعفريتٌ من الجنِّ
أمِ القائد دي ويت
فلا بادٍ ولا خافٍ
ولا حيّ ولا ميت
ولا يمسكه قبرٌ
ولا يحبسه بيت
ويومًا شانه كيت
ويومًا أمره كيت
فيا دى ويت يا ليت
وهل ينفعكم ليت
فما في سُرُجِ الصّبر
على أهوالِها زيت

واستدعت ذاكرة شوقي شخصية (جان دارك) القديسة الفرنسية التي دافعت عن بلادها وأبلت بلاءً حسنًا في العمل والدأب وذلك في معرض وصفه لملكة النحل، فقال:(١٤٨)

أنثى، ولكن في جنَا
حيْها لباةٌ مُخْدَره
ذائدة عن حوضها
طاردة مَنْ كدَّره

تـقـلَّـدت إبـرتـهـــــــــــا
وادرَّعـت بـالحـــــــبـــــــره
كــــأنـهــــا تـركـــــيـــــة
قـــــد رابـطـت بـأنـقـــــره
كــــأنـهــــا (جـــــاندرك) فـي
كـــتــــيــــبــــة مـــعـــسكره
تـلـقـى المـغـــــيـــــر بـالجـنـو
د الخُـــــشُـن المـنـمَّـــــره

وهناك شخصية نسائية أخرى أشاد بها شوقي في شعره وهي زوجة المعتمد البريطاني في مصر أثناء الحرب العالمية الثانية، إذ أسهمت إسهامًا كبيرًا في العمل الخيري الوطني فتزعمت حملة لجمع المال للصليب الأحمر، وقامت بمواساة الجنود الجرحى، ودعت بنات جنسها للتطوع والمشاركة في أعمال الخير و البر، وقرنها شوقي في هذا العمل الإنساني الجليل بسيدة إنجليزية أخرى هي زوجة لوثر التي كانت مضرب المثل في العمل الخيري، وفي ذلك يقول :[(١٤٩)]

يـأيـهـــــــــا (الـلادي) الـتـي
ألـقـت عـلـى الجـــرحـى حـــمـــايـه
أبـلـيـت فـي نـزع الـسّـــــهـــــا
م بـلاء دهـرك فـي الـرمـــــايـه
ومـــــررت بـالأســـــرى، فـكـن
تِ نـســـــيـم واديـهـم ســـــرايـه
وبـــنـــات جـــنــسـك إن بَـــنَـــيْــ
ـنَ الـبـــــرَّ أحـــــسـنَّ الـبـنـايـه
بـــــالأمـــــس لادي (لـــــوثـــــرٍ)
لـم تـألُ جـــــيـــــرتَـهــــا عـنـايـه
أســــــــــــدت إلـى أهـل الجـنـو
دِ يـدًا، وغــــالـت في الحـــــفـــــايـه

وعلى هذا النحو تعاطف شوقي مع كل نموذج أو عمل ينفع الناس ويخدم البشرية دون تعصب لجنس أو وطن أو عقيدة .

موقف شوقي من حضارة الغرب:

كان شوقي يؤمن بالحضارة التي تحقق الخير والتقدم للبشرية وتمحو الجهل والتخلف، فالحضارة في نظره هي النور الذي لا يحتاج إلى دليل أو برهان، وهو ما أكد عليه في قوله:(١٥٠)

نورُ الحضارة لا تبغي الركابُ له
لا بالنَّهار ولا باللَّيل بُرهانا

وقد اعترف شوقي بفضل حضارة الغرب وما أسدته لنا في العصر الحديث من إنجازات علمية ومعرفية، وفي ذلك يقول :(١٥١)

أمم الحضارة، أنتم آباؤنا
منكم أخذنا العلم والعرفانا

وقد نعى شوقي ما أصاب أمته من تخلف وعجز عن اللحاق بركب الغرب، فقال:(١٥٢)

مشى للمجد خلفَ البرق قومٌ
ونحن إذا مشينا(السلحفاةُ)
يعدُّون القُوى برًا و بحرًا
وعُدَّتُنا الأماني الكاذبات

وكان شوقي يؤمن بأن العلم هو أساس النهضة الحضارية والسبيل الوحيد للتقدم، وفي ذلك يقول:(١٥٣)

لا تنادوا الحصون والسفن وادعوا الـ
ـعلم يُنشِئ لكم حصونًا وسُفْنا
إنّ ركب الحضارة اخترق الأر
ضَ وشقّ السماء ريحًا ومُزْنا

وقد عبر شوقي عن إعجابه بإنجازات الحضارة الغربية وما توصلت إليه من مخترعات ومبتكرات فيما نظمه من شعر في وصف الطائرات والغواصات والدبابات والبواخر والكهرباء والبخار وغيرها .

وأشاد شوقي بإسهام الغرب في نشر العلم في الأقطار العربية فقال في احتفال أقيم بالكلية الأمريكية في بيروت :(١٥٤)

مـــدينـة الـعلـم أمْ دارٌ مـــبــــاركـــةٌ
أم مــعــبــدٌ من جــلال العلم أم حـــرمُ
أم أدركت أمـــريكا وهي مـــحـــسنة
أن المعــــــارف فـي أهـل الـنـهى ذمم
بنت ببــيـــروت دار العلم جــامـــعـــة
نـعم البـنـاء ونـعم الحـــصن والـهـــرم

وقد اتصل شوقي بالحضارة الغربية عن قرب أثناء إقامته في فرنسا وأعجب بإيمان الغربيين بمبادئ الحرية والمساواة والعدالة والنظام الديموقراطي واحترام الإنسان والإيمان بأن الشعب هو مصدر السلطات، ولذلك دافع شوقي عن الدستور دفاعًا حارًا ووصفه بأنه هيكل الحرية الذي يجب أن تراق الدماء من أجله لأنه لا يسمح بالاستبداد بل يمنح الشعب كل حقوقه، وفي ذلك يقول عن الدستور:

هـوَ هيـكلُ الحـــــريّـةِ القـــــاني لـهُ
مــا لـلهـــيـــاكل من فـــدىً وأضـــاحِ

ورأى شوقي أن الديموقراطية هي عنوان الحضارة وجوهرها، فقال :

نـظمٌ مـن الشّـــــورى وحكـمٌ راشـــــدٌ
أدب الحـــضـــارة فـــيـــهـــمـــا والمنطق

وقد عبر شوقي عن إعجابه بالدستور الإنجليزي فقال في معرض إشادته بشكسبير:

دســتـورهمْ عـجب الدنيـا وشــاعـرهمْ
يدٌ عـلى خـلقــــهِ لـلـه بيــــضـــاء

وأعجب شوقي بحضارة الغرب في ميادين الفن والثقافة والأدب والعمران وقد نظم قصيدة في الطلاب المصريين الذين يطلبون العلم في أوربا أشار فيها إلى تجربته هناك، ودعاهم إلى التزود من مناهل العلم والحضارة، وفي ذلك يقول:[١٥٥]

أنـتـم غـــــــــدًا فـي عـــــــــالـمٍ
هـو والحـــــضـــــارة نـاحـــــيـــــهْ
واريتُ فــــيـــــه شـــبـــيـــبـــتي
وقـــضـــيت فـــيـــه ثمـــانيـــه
مـــــــا كـنـتُ ذا الـقـلـب الـغـلـيـ
ـظ، ولا الـطبـــاع الجـــافـــيـــه
ســــيـــــروا بـه تتـــــعلَّمـــــوا
ســــرّ الحـــــيـــــاةِ الـعـــــاليـــــه

ويلتفت شوقي في نصائحه للطلاب إلى جوانب طريفة، فيدعوهم إلى الانفتاح على الحياة الغربية ومخالطة الناس والاختلاف إلى المسارح التي تقدم الفن الراقي الذي يطهر النفوس ويرتقي بها ؛ يقول :

وتـأمَّـلـوا الـبـنـيــــــــان واذْ
دَكِــروا الجـــهـــود البـــانيـــه
ذوقـــوا الـثـــمـــار جـنيـــةً
ورِدُوا المنـاهـل صـــافـــيـــه
واقـــضـــوا الـشـــبـــاب ؛ فـــإن ســا
عـــتَـــه الـقـــصـــيـــرة فـــانيـــه
والـلـهِ لا حـــــــــرجٌ عـلـيـ
ـكم في حـــديث الـغـــانيـــه !
أو في اشـــتـــهـــاء الســـحـــر من
لحظ العـــيـــون الســـاجـــيـــه

أو فـي المســــــارح فــــــهي بـالـنْـ
ـنَفْسِ الـلطيـــفـــة راقـــيـــه !

وعلى هذا النحو برزت صورة الغرب بشكل واضح في شعر شوقي، وحضرت بكثافة ممثلة في حضارته ومعالمه وأعلامه في السياسة والأدب والفن، وقد أطلت صورة الغرب بوجهيها المضيء المتمثل في الإشادة بحضارته والنوابغ من أعلامه، والجانب المظلم المتمثل في نزعات الغرب الاستعمارية واحتلال الشعوب ونهب ثرواتها .

وكان شوقي يصدر في تصوراته وآرائه عن عاطفة وطنية صادقة، فكانت صورة مصر وحضارتها القديمة ماثلة في وعيه يستحضرها في معظم المواقف والمشاهد، فقد آمن بأن حضارة الغرب قبست من نور الحضارة الفرعونية، وفي ذلك يقول:

مـــشت بمنـارهـم في الأرض (رومـــا)
ومـن أنـوارهـم قـــبـــست (أثـينـا)

وكان شوقي يصدر عن وعي إنساني عميق في موقفه من الحضارة الغربية، فتعاطف مع فرنسا حين ضرب الألمان باريس بمدافعهم في الحرب العالمية وبكاها بدموع غزيرة فقال :

ولقـــد أقـــول وأدمُـــعي منهلّةٌ
باريـز لـم يعـــرفك من يغـــزوك
والعلم في شـرق البـلاد و عـرضـهـا
مـــا حجّ طالبـــه ســوى ناديك
إن لـم يـقـــوك بـكل نـفس حُـــرَّةٍ
فـــالـلـه جلّ جـــلالـُهُ واقـــيك

وعندما أغرقت غواصة ألمانية الباخرة (لُوزيتاينا) وهي سفينة ركاب مدنية تعاطف شوقي مع هذا الحدث الأليم الذي راح ضحيته كثير من الأبرياء وقال في ذلك :[١٥٦]

فـــواهاً عليـــهـــا، ذاقَتِ اليـــتمَ طفلةً
وقُـــوِّضَ ركناها، وذلَّ صـــبـــاها

ولیت الذي قــاستْ من الموت ســاعـــةً

كــــمـــــا راح يطوي الوالدين طواها

كــــفـــرخٍ رمى الرامي أباهُ فـــغَـــالَهُ

فـــقـــامت إليـــه أمُّـــه فـــرمـــاها

فـــلا أبَ يســـتـــذري بظلّ جناحِـــه

ولا أمّ يبــــــغي ظلّـهــــــا وذَراها

لقد كان شوقي ذا حس إنساني مرهف، ورؤية حضارية عميقة، تنفذ إلى جوهر الحقائق والأشياء، وتنفتح على كل ما هو إنساني، وتؤمن بأن العبقرية لا وطن لها، وقد تأسست صلته بالغرب انطلاقًا من هذه الرؤية . فقد أشاد بإنجازاته الحضارية والعلمية، وأعجب بما حققه في مجال الإنسان، وما أرساه من مبادىء الحرية والديموقراطية، واحتفى بأعلامه ونوابغه، وتفاعل مع الأحداث العالمية، وتعاطف مع قضايا الإنسان، واحتلت فرنسا بصفة خاصة مكانة كبيرة في نفسه، فظل وفيًا للسنوات المثمرة التي قضاها بين ربوعها وأمدته بزاد وافر من الثقافة والخبرة والتفتح.

****

الهوامش والمراجع

١- مقدمة الشوقيات، د . محمد حسين هيكل ص ١ .

٢- الأدب العربي المعاصر في مصر، د . شوقي ضيف، ط . دار المعارف، ص ١٢ - ١٣ .

٣- المرجع السابق ص ٢٢ .

٤- المرجع السابق،ص ٢٤ .

٥- مقدمة شوقي للشوقيات، ص ٤٣ .

٦- مقدمة شوقي للشوقيات، ص ٤٦ .

٧- مقدمة شوقي للشوقيات .

٨- مقدمة شوقي للشوقيات، ص ٤٦ .

٩- نفسه : ص ٤٧ .

١٠- نفسه : ص ٤٧ .

١١- نفسه : ص ٤٨ .

١٢- شوقي شاعر العصر الحديث، د . شوقي ضيف ص ١٥ .

١٣- مقدمة شوقي للشوقيات ص ٤٩ .

١٤- مقدمة شوقي للشوقيات، د . محمد حسين هيكل، ص ٦ .

١٥- أحمد شوقي والأدب العربي الحديث، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

١٦- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٨٤ .

١٧- مقدمة شوقي للشوقيات .

١٨- الأدب العربي المعاصر في مصر، د . شوقي ضيف، ص ٨٠ .

١٩- نفسه : ص ٨٢ .

٢٠- حافظ وشوقي، د . طه حسين، ص ٢٠٠، مصر سنة ١٩٣٣ .

٢١- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٩٣ .

٢٢- نفسه : ص ٩٠ .

٢٣- نفسه : ص ٩٥ .

٢٤- نفسه : ص ٨٩ .

٢٥- الشوقيات المجهولة : ص ٢٣٦، وقد نشرت في المجلة المصرية أول يوليو سنة ١٩٠٠ م

٢٦- هو بولس أرمان سيلفستر (١٨٣٧ - ١٩٠١) Paul -Armand Silvestre شاعر أديب نشر ديوانه في سنة ١٨٦٢ بمقدمة للكاتبة الشهيرة جورج ساند، ثم أصدر دواوين أخرى بعد ذلك، ويمتاز شعره بعذوبته ورقته المتناهية، وقد اشتهر برواياته وحكاياته الساخرة .

٢٧- الشوقيات المجهولة : ٢ : ٣٤، ونشرت في مجلة سركيس في عدد أول نوفمبر ١٩٠٥ م .

٢٨- الشوقيات المجهولة : ٢ : ٨٩ : ٩٠ ونشرت في مجلة الكشكول سنة ١٩٢٥ م .

٢٩- الشوقيات المجهولة : ١ : ٢٠٣ ونشرت في(المجلة المصرية) أول يونيو سنة ١٩٠٠ م .

٣٠- مقدمة الشوقيات، ص ٤٦ .

٣١- الشوقيات، ٢ : ص ٨١ -٨٢ .

٣٢- شكيمها : جمع شكيمة وهي الحديدة المعترضة في فم الفرس، و(المعلوك) : من علك الفرس اللجام أي لاكه وحركه في فمه .

٣٣- المسكوك : المشدود .

٣٤- الشوقيات، ٢ : ص ٨٢ - ٨٣ .

٣٥- المعروك : المزدحم عليه .

٣٦- الشوقيات، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

٣٧- النوك : الحمقى، جمع (أنوك) .

٣٨- محوك : منسوج، من (حاك) بمعنى (نسج) .

٣٩- الشوقيات، ٢ : ص ٣ .

٤٠- الشوقيات، ٢ : ص ٨٨ .

٤١- الشوقيات المجهولة، ٢ : ص ٢٧١ .

٤٢- أسامة : من أسماء الأسد .

٤٣- الشوقيات،٤ : ص ٤٤ .

٤٤- الشوقيات ٤ : ص ٥٢ .

٤٥- الشوقيات ٤ : ص ٤٦ .

٤٦- الشوقيات ٤ : ص ١٠٤ .

٤٧- الشوقيات ٤ : ص ٤٨ .

٤٨- الشوقيات ٤ : ص ٤٩ .

٤٩- القلس : حبل السفينة .

٥٠- الشوقيات، ص ٥٠ - ٥١ .

٥١- الندس : الفهم .

٥٢- عصائب برس : أي بيض كالقطن .

٥٣- الشوقيات، ١ : ص ٦٥ .

٥٤- الشوقيات، ٢ : ص ١٧٧ .

٥٥- الشوقيات، ١ : ص ٢٥٠ .

٥٦- الشوقيات، ١ : ص ٢٥١ - ٢٥٣ .

٥٧- الشوقيات، ١ : ٢٥٠ .

٥٨- الشوقيات، ٢ : ٢٩ .

٥٩- الشوقيات، ١ : ٢١٨ .

٦٠- الشوقيات، ٢ : ٦٤ .

٦١- الشوقيات، ٤ : ٦١ .

٦٢- الشوقيات، ١ : ٢٣ - ٢٤ .

٦٣- الشوقيات، ٢ : ٦ .

٦٤- الشوقيات الصحيحة، ١ : ٢١١ .

٦٥- المصدر السابق، ١ : ٢٧٧ .

٦٦- المصدر السابق، ١ : ٢٠٦ .

٦٧- الشوقيات، ١ : ٢٧٢ .

٦٨- الشوقيات، ٢ : ٧٦ .

٦٩- الشوقيات، ١ : ١٦٢ - ١٦٣ .

٧٠- الشوقيات، ٣ : ١٧ - ١٩ .

٧١- الشوقيات، ص ٦٣،(وصف ميدان الكونكورد بباريس) .

٧٢- الشوقيات، ص ٢٦٩،(البستيل) .

٧٣- الشوقيات، ص ٢٧ - ٢٨ .

٧٤- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٩١ .

٧٥- نفسه : ص ٩١ .

٧٦- الشوقيات، ص ٨١ .

٧٧- الشوقيات، ص ,٢٦٥

٧٨- مقدمة الشوقيات .

٧٩- الشوقيات ،٣٣ - ٣٥ .

٨٠- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٩١ .

٨١- الشوقيات، ص ٣٦ - ٣٨ .

٨٢- الشوقيات، ص ٣٨ .

٨٣- الضريب : الثلج .

٨٤- الشوقيات، ص ٣٠ .

٨٥- الشوقيات، ص ٣١ .

٨٦- الشوقيات، ص ٤٠ - ٤٣ .

٨٧- الشوقيات، ١ : ص ٥٣ .

٨٨- الشوقيات، ص ١٨٠ .

٨٩- الشوقيات، ص ١٨١ .

٩٠- الشوقيات، ص ٢١٨ .

٩١- برفين : بلدة المترجم أحمد لطفي السيد .

٩٢- البنية : الكعبة .

٩٣- اليتيم : اللؤلؤ .

٩٤- اللحب : الواسع .

٩٥- حافظ وشوقي، ص ١١٥، شوقي شاعر العصر الحديث، ص ١٠٩ .

٩٦- الشوقيات، ص ١١٦ .

٩٧- الشوقيات، ص ٨٠ .

٩٨- الشوقيات ص ٨٢ .

٩٩- الشوقيات، ص ٧ .

١٠٠- حافظ وشوقي، ص ٢٠٣ .

١٠١- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ١١١ .

١٠٢- نفسه : ١١١ - ١١٢ .

١٠٣- الشوقيات، ص ١٦٠ .

١٠٤- ذكرى الشاعرين، ص ٣٩٣ .

١٠٥- أحمد شوقي والأدب العربي الحديث، ص ١٧٣ .

١٠٦- نفسه : ٢٠٤ .

١٠٧- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٨٩ .

١٠٨- الشوقيات، ٣ : ص ٢٥ .

١٠٩- الشوقيات، ص ٧١ .

١١٠- الشوقيات، ص ٧٩ - ٨٠ .

١١١- الشوقيات المجهولة، ص ٩١ .

١١٢- نفسه : ص ٩٢ .

١١٣- الشوقيات المجهولة، ٢ : ٩٥ .

١١٤- الشوقيات، ٢ : ١٩١ .

١١٥- ساعات بين الكتب، ص ١٠٩ .

١١٦- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ١١٩ .

١١٧- نفسه : ١٦٥ .

١١٨- الشوقيات، ص ١٨٠ .

١١٩- الشوقيات، ص ٢١٤ - ٢١٥ .

١٢٠- الشوقيات، ص ٢٧٥، الشوقيات المجهولة، ص ٣٩٠ .

١٢١- الشوقيات المجهولة، ص ٢٤٤ .

١٢٢- نفسه : ٢٤٤ .

١٢٣- الشوقيات، ص ٦٥ .

١٢٤- نفسه : ٦٥ .

١٢٥- الشوقيات المجهولة، ٢ : ص ٢٣ .

١٢٦- دويل Duel كلمة فرنسية معناها البراز أو المبارزة .

١٢٧- اسم مدينة فرنسية .

١٢٨- الشوقيات، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

١٢٩- في رحاب شوقي، ص ٣٩ .

١٣٠- الشوقيات، ص ٨٤ - ٩٠ .

١٣١- الشوقيات، ص ٢٥٣ .

١٣٢- الشوقيات، ص ٤٨ .

١٣٣- الشوقيات، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

١٣٤- الشوقيات، ص ١٧٣ .

١٣٥- حمر الثياب كناية عن الإنجليز .

١٣٦- الكلوب : منتدى في القاهرة لكبار الموظفين الإنجليز ومن يشايعهم .

١٣٧- إشارة إلى حماية شوقي للقساوسة بمصر وتأييده التبشير بالمسيحية .

١٣٨- تيمسكم : إشارة إلى صحيفة (التيمس) البريطانية .

١٣٩- يشير إلى نيشان عند الإنجليز يسمى (ربطة الساق) أُنعم به على كرومر عند رحيله عن مصر . أما(غراي) و(كمبيل) فهما وزيران من وزراء إنجلترا .

١٤٠- الشوقيات، ص ٥٥ .

١٤١- الشوقيات، ص ٥٧ .

١٤٢- الشوقيات، ص ٨٠ - ٨٤ .

١٤٣- الشوقيات، ص ٥٦ .

١٤٤- الشوقيات، ص ١٦٢ - ١٦٣ .

١٤٥- البدر : جمع بدرة وتساوي عشرة آلاف درهم .

١٤٦- الشوقيات المجهولة، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

١٤٧- نفسه : ص ٢٤٠ .

١٤٨- الشوقيات، ص ١٤٧ .

١٤٩- الشوقيات، ١ : ص ٢٩٢ .

١٥٠- الشوقيات، ١ : ٢٧٥ .

١٥١- الشوقيات، ١ : ٢٧٨ .

١٥٢- الشوقيات، ٣ : ٤٨ .

١٥٣- الشوقيات الصحيحة، ١٢ .

١٥٤- الشوقيات المجهولة، ٢ : ٣٥ .

١٥٥- الشوقيات : ٦٩ - ٧٠ .

١٥٦- الشوقيات، ص ١٠٩ .

****

صورة الغرب في شعر شوقي

أ. د. فوزي عيسى

الملخص

يتناول هذا البحث بالدّرس «صورة الغرب في شعر أحمد شوقي»، فيدرس المؤثرات العامة والخاصة التي أسهمت في تشكيل صورة الغرب في شعر هذا الشاعر العربي الكبير. ويلتفت البحث إلى بداية العلاقة بين الشرق والغرب منذ زاد احتكاك مصر بأوروبا بعد تولّي محمد علي حكم مصر في سنة ١٨٠٦، وما نتج عنه من بدء إرسال المبعوثين إلى أوروبا واطلاعهم على مظاهر الحياة والتقدم التي انعكست بدورها على الحياة العقلية والفكرية والثقافية في مصر.

ويقف البحث عند إقامة شوقي في فرنسا ودراسته الحقوق، موضّحًا أن السنوات التي قضاها في فرنسا فتحت أمامه آفاقًا جديدة وبخاصة ما شهدته من حراك بين المذاهب الأدبية المختلفة، وحركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين الذين قرأ لهم وجعلته يتأثر بالوسط الأوروبي والحياة الأوروبية، فانعكس ذلك كله في شعره بمقدار أو بآخر، مما جعل النقاد والدارسين يختلفون في تقييم مدى تأثره بتلك الحضارة.

****

The Image of The West in Shawki's Poetry

Prof. Dr. Fawzi Essa

Abstract

The study examines the image of the West in Shawki's poetry by studying the general and special effects which contributed in the formation of the West image in the verses of this eminent Arab poet. The study takes into consideration the beginning of the relation between the East and the West especially with the accelerated contact and communication between Egypt and Europe in 1806 when Mohammad Ali took up the reins in Egypt and scholarships started to depart to Europe where the students were acquainted with the progress and the various phenomena of life which were reflected on the mental, intellectual and cultural life in Egypt.

The writer discusses Shawki's residence and education in France when he continued his studies in the Faculty of Law. The years that Shawki spent in France opened new horizons to him especially the conflict he witnessed between the different literary trends and the renovation movements among the French poets which were reflected on Shawki's life in general. As a result, many critics and learners were in controversy in evaluating Shawki's influence by that civilization.

L'image de l'occident à travers la poésie de Chawki

Prof. Dr. Fawzi Essa

Résumé

Ce résumé traite l'image de l'occident à travers la poésie de Chawki: il étudie les influences privées et générales qui ont contribué à dessiner l'image de l'Orient à travers la poésie du grand Chawki.

Au départ les échanges entre l'Egypte et l'Europe ont renforcé les liens entre l'Orient et l'Occident quand Mohamed Ali a gouverné l'Egypte. En 1806; ses délégués envoyés en Europe côtoyant les formes de vie et la civilisation Européenne, ont marqué la pensée et le raisonnement et la culture en Egypte.

Le traité signale la résidence de Chawki en France et l'importance des ses études de droit qui ont contribué à ouvrir devant Chawki de nouveaux horizons et Font influencé:

II est marqué par les différents courants de pensées littéraires qui synchronisent avec les mouvements de renaissance de quelques poètes Français à l'époque.

Marqué également par l'atmosphère générale et le mode de vie Européens.

D'une façon ou d'une autre, quelque soient les dimensions de ces influences culturelles, chaque critique donne son opinion sur son étendue et sa valeur.

****